

## ТИЦИАН: «ЛЮБОВЬ ЗЕМНАЯ И НЕБЕСНАЯ»

**Н.И. Макарова**

Новосибирский государственный университет экономики и управления – «НИНХ»

В статье анализируется картина «Любовь земная и небесная» (Рим, Галерея Боргезе), созданная около 1514 года великим венецианским художником эпохи Возрождения Тицианом Вечеллио. Произведение, написанное, вероятно, как свадебная картина, рассматривается с двух точек зрения: сначала как религиозное полотно, проникнутое идеями мистического союза Бога и Церкви, а затем – как выполненное под влиянием алхимической образности и ассоциирующееся с химической свадьбой.

**Ключевые слова:** алхимия, религиозное полотно, Тициан, алхимическая свадьба, идея любви.

*Посвящается*

*Илье Васильевичу Макарову*

«Любовь земная и небесная» (1514, Рим, галерея Боргезе) кисти великого венецианского мастера Тициана Вечеллио (1477–1576) является одной из наиболее загадочных и прекрасных картин итальянского Возрождения.<sup>1</sup> Полотно изображает двух женщин – одну почти обнаженную, а другую одетую – сидящих на обрамлении фонтана, выполненного в форме античного саркофага. Женщина слева одета в белое платье, один рукав которого красный. На голове у нее миртовый венок. Одна рука ее покоится на золотом сосуде, в другой женщина держит небольшой букет роз. Женщина справа обнажена за исключением белой драпировки вокруг бедер и красной мантии за спиной. В поднятой руке она держит небольшой сосуд, из которого поднимается легкий дым. Если не считать одежды и атрибутов, то женщины смотрятся как близнецы. Маленький мальчик – *putto* – перемешивает воду в фонтане.

<sup>1</sup> Описание композиции и историю интерпретаций смотри: Н. Wethey, *The Paintings of Titian*. V. 3. *The Mythological and Historical Paintings*, London: Phaidon, c1969 – 75, pp. 20 – 1, 175 – 6.

Женщины у фонтана изображены на фоне пейзажа. На переднем плане большое дерево, чуть вдали справа можно увидеть основание сломанной колонны, перевитое плющом, и поля со стадом овец, охотниками и парой влюбленных, расположившихся на траве. На заднем плане изображена деревушка и башня церкви. Слева видны город с замком, всадник и ближе к переднему плану картины два зайца. Розовый куст, орошаемый водой из фонтана, растет на переднем плане перед саркофагом.

Нарисованный на саркофаге рельеф содержит две группы сцен. Налево фигуры мужчины и женщины, лошадь и неясная фигура, возможно, мужчины. Направо можно видеть изображение мужчины и женщины по сторонам какой-то опоры, может быть, столба, и сцена насилия – один мужчина избивает другого. В центре саркофага находится изображение герба (лев на голубом поле вверху и голубая лента на золотом поле внизу), принадлежащего Николло Аурелио – венецианскому патрицию, который в период создания картины

занимал важный государственный пост секретаря Совета Десяти. Исследователи считают весьма вероятным, что картина была написана в связи с браком Николло Аурелио и Лауры Багаротто, дочери профессора юриспруденции из Падуи. Бракосочетание было в 1514 году, что совпадает со временем создания полотна.

Смысл картины до сих пор неясен, несмотря на многочисленные попытки искусствоведов раскрыть загадку, связанную с этим шедевром Тициана. Одно из наиболее интересных толкований принадлежит Эрвину Панофскому. В своем «Иконологическом исследовании» 1939 года Панофский утверждает, что картина была создана под влиянием неоплатонической теории любви и изображает двух Венер<sup>2</sup>. Обнаженная женщина является персонификацией Небесной Венеры, символизирующей красоту чистого разума. Одетая женщина – Венера Обычная, представляющая собой красоту земную. Купидон, перемешивающий воду в фонтане, символизирует неоплатоническую идею любви, как принцип всеобщей связи между небом и землей.

Анализируя композицию в целом, Панофский утверждает, что она относится к так называемой «картине-диалогу». Такая картина обычно изображает две аллегорические фигуры, каждая из которых представляет одну из сторон в диспуте на теологическую или философскую тему. В искусстве средневековья и Ренессанса были изображения таких парных фигур как «Природа» и «Благодать», а также «Природа» и «Разум». При этом обнаженная «Природа» часто отождествлялась с Евой, а одетая «Благодать» – с Богоматерью-Новой

<sup>2</sup> Panofsky, *Studies in Iconology Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York: Oxford Univ. Press, 1939, pp. 150 – 60.

Евой. Согласно Панофскому именно такая композиция представлена на оборотной стороне так называемой медали Константина, выполненной во Франции около 1400 года, на которой фигуры «Природы» и «Благодати» изображены по обеим сторонам Животворящего креста<sup>3</sup>. Панофский предполагает, что Тициан мог знать эту медаль и использовать мотивы ее композиции для своего полотна. Исследователь, однако, утверждает, что картина Тициана изображает не контрастное сопоставление двух противоположных принципов, а «символизирует один принцип в двух аспектах его проявления и двух степенях совершенства». <sup>4</sup> Это объяснение картины Панофским имеет несколько слабых мест. Во-первых, история изобразительного искусства не дает нам примеров изображения двух Венер. Затем, Панофский не раскрывает смысла ряда мотивов на картине, таких как рельефы на фонтане-саркофаге и детали пейзажа.

Теория Панофского повлияла на многих исследователей, пытавшихся также интерпретировать полотно Тициана. Основные теории можно разделить на две группы. Представители первой группы согласны с Панофским в том, что две женщины представляют собой один принцип в двух вариациях. Так, например Фрейхан считает, что картина является аллегорическим изображением двойного проявления Божественной любви – *Caritas*<sup>5</sup>. Винд полагает, что тема произведения – это приобщение «Красоты» к «Любви»<sup>6</sup>. Гоффен утверждает, что картина аллегорически изображает «ре-

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> R. Freyhan, 'The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, p. 86.

<sup>6</sup> E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London: Faber and Faber Limited, 1968, p. 148.

альность и идеальность женщины в браке»<sup>7</sup>. Согласно Блэки, рассматривающей «Любовь земную и небесную» в свете юнговской теории архетипов сознания, картина представляет собой «внутренний психологический процесс становления личности, когда человек ищет разрешения конфликта противоположностей внутри себя и обретает психическую целостность»<sup>8</sup>. Две женщины в ее истолковании представляют собой *anima* – женский принцип души<sup>9</sup>.

Исследователи из второй группы считают, что основные персонажи картины персонажируют противоположные принципы. Например, Чарльз де Толни предполагает, что одетая женщина символизирует «Чистоту», не поддающуюся уговорам Венеры – богини любви и чувственных наслаждений<sup>10</sup>. Завязанный пояс является хорошо известным атрибутом «Чистоты», а белое платье символизирует непорочность дамы. Фридландер считает, что одетая женщина, слушающая Венеру, является Полией – бесстрастной героиней романа Франческо Колонны «Сон Полифила» (*Hypnerotomachia Poliphili*), опубликованного в Венеции в 1499 году. Картина, таким образом, представляет собой «Мистерию розы» (*La Tintura delle Rose*) и инициацию Поли в таинство любви<sup>11</sup>.

Сцены на рельефе саркофага также вызвали разные трактовки. Например, мотив лошади истолковывался прямо противоположно

<sup>7</sup> R. Goffen, 'Titian's Sacred and Profane Love: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture', in *Titian 500*, J. Manca (ed.), Washington, 1992, p. 33.

<sup>8</sup> R. Blakeney, *Language of the Self in Titian's Sacred and Profane Love*, Ann Arbor, Mich.: UMI Dissertation Services, 1987. Thesis. p. 58.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Wethey, *The Paintings of Titian*, p. 21.

<sup>11</sup> W. Friedlaender, 'La Tintura delle Rose (*Sacred and Profane Love*) by Titian', *Art Bulletin*, XX, 1938, p. 324.

ложным образом, и как символ необузданных страстей, и как символ целомудрия<sup>12</sup>. Таким образом, можно отметить, что история интерпретаций «Любви земной и небесной» предоставляет нам широкий спектр толкований, но полностью убедительного объяснения картины, включающего все детали композиции и имеющего оправдание в предыдущем развитии изобразительного искусства, до сих пор не было найдено.

Для начала обратимся к предполагаемому Панофским иконографическому источнику произведения – обратной стороне медали, которая изображает Константина Великого (274 – 337) на лицевой стороне. Согласно Вейсу, медаль была, вероятно, изготовлена для увековечивания визита византийского императора Мануила II Палеолога (1350 – 1425) в Париж в 1400–1402 годах. Вейс утверждает, что черты Константина на медали не соответствуют его традиционному изображению, но имеют некоторое сходство с изображением Мануила II. К тому же надписи на медали, соответствующие формулам византийской императорской канцелярии, мог сделать только человек очень близкий к администрации византийского двора<sup>13</sup>.

Обратная сторона медали Константина изображает Животворящий крест, по сторонам которого находятся две женские фигуры. Крест, покрытый листьями и фруктами, орошается водой, льющейся из четырех звериных голов; вокруг его основания обвилась змея. Женщина слева, одетая в длинное платье, указывает на крест и касается рукой его листьев. У ее ног сидит орел с слегка поднятыми крыльями. С другой стороны от креста сидит молодая по-

<sup>12</sup> Wind, *Pagan Mysteries*, pp. 145 – 6.

<sup>13</sup> R. Weiss, 'The medieval medallions of Constantine and Heraclius', in *Numismatic Chronicle III*, 1963 (published 1965), p. 138.

луобнаженная женщина с распущенными волосами. Она смотрит на другого орла, который привязан к ней нитью. Ногой женщина попирает дракона или василиска. Исследователи полагают, что композиция на медали представляет собой конфликт между «Добродетелью» в образе одетой женщины и «Пороком» в образе обнаженной фигуры или аллегория «Церкви» и «Язычества».

Однако если принять во внимание, что медаль так или иначе связана с Константином Великим, то можно дать изображению на ней другое истолкование<sup>14</sup>. Известна легенда о Константине, согласно которой император во время своего пребывания в городе Византии отдыхал и увидел во сне некую дряхлую от старости, умирающую женщину. По настоянию папы Сильвестра (314 – 335) император начал молиться об этой женщине, и неожиданно старуха ожила и превратилась в прекрасную девушку. Пораженный видом ее красоты, Константин одел ее своим плащом и на голову ее возложил венец, украшенный золотом и драгоценными камнями. Мать Константина, царица Елена (247 – 327), сказала ему: «Она должна стать твоей, и она не должна умереть до конца времен». Когда Константин проснулся, он впал в уныние оттого, что не мог разгадать этот сон. Император стал воздерживаться от еды и на седьмой день поста он опять увидел во сне Сильвестра, объяснившего ему, что дряхлая женщина – это город Византий (будущий Константинополь), чьи стены и укрепления почти разрушены. Император должен сесть на коня, на котором он восседал во время своего крещения, предварительно покрыв его белой тканью. Затем Константин должен взять в руки штандарт, украшенный изображением Христа, и, отдавшись на волю

<sup>14</sup> M. Grant, *The Emperor Constantine*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1993, pp. 131 – 2.

коню, очертить этим штандартом будущие стены города. Таким образом, император должен превратить старый умирающий город в молодую прекрасную столицу, назвать ее своим именем и сделать ее царицей всех городов<sup>15</sup>.

Эта легенда, связанная с Константином Великим, повествует в аллегорической форме об основании столицы Византийской империи – городе Константинополе, который был построен на месте небольшого полуразрушенного городка Византия. Константин, одевая преображенную женщину, символизирующую город, своим плащом и венчая ее короной, превращает ее тем самым в свою супругу<sup>16</sup>. Известно, что уподобление связей между правителем и государством брачным узам использовалось в средние века для того, чтобы подчеркнуть неразрывный характер такого рода отношений. Если медаль была приурочена к визиту византийского императора Мануила II Палеолога в Париж, то тема основания Константинополя, несомненно, хорошо подходила для этого случая. Столицу Византии осаждали турки, и одной из главных задач поездки византийского императора по городам Западной Европы было снискание военной помощи от Запада. Известно, что венценосного просителя принимали с большим почетом и осыпали подарками, однако военной поддержки Мануил не получил. Если медаль была действительно выполнена в связи с этим визитом императора, то ему, безусловно, должно было понравиться изображение, которое ассоциировалось с образом столицы Византии, ко-

<sup>15</sup> J. Stevenson, 'Constantine, St Aldhelm and the Loathly Lady', in *Constantine: History, Historiography and Legend*, Lieu, S. et al. (eds.), London: Lieu and Dominic Montserrat, 1998, pp. 193 – 4.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 194.

торая должна, согласно легенде, существовать вечно, «до конца времен».

Основные детали оборотной стороны медали соответствуют изложенной легенде об основании Константинополя. Крест и вода ассоциируются с крещением, упомянутым в легенде. Орел входит в символику византийской государственности. К тому же орел, являющийся атрибутом обеих женщин, указывает на тесную связь, существующую между ними. Змея у подножия креста и василиск под ногой молодой женщины могут символизировать смерть врагов христианской империи. Однако некоторые детали легенды позволяют усмотреть в композиции и другие смысловые оттенки. Во-первых, ассоциация с крещением и использование креста для того, чтобы обозначить границы будущей столицы, указывают на образ «Святой земли», находящейся под защитой Святого Духа. Затем город, который не должен погнубить до конца времен, имеет тесную связь с образом Церкви. Согласно аллегории св. Августина «О Граде Божьем» (*«De Civitate Dei»*), Церковь – это Град Божий, странствующий в этом мире до конца времен, до того момента, когда он обретет свое настоящее место на небесах. Более того, символика брака между царем и его избранницей перекликается с эсхатологическим союзом между Богом и Церковью – Новым Иерусалимом. Если принять во внимание, что на лицевой стороне медали есть изображение Константина, сделавшего христианство господствующей религией Римской империи, то обратную сторону можно истолковать как аллессию Церкви, изображенной в двух модусах существования: временном (земном) и вечном (небесном). Церковь – Град Божий, скитающийся на земле (старая женщина) и готовящийся вступить в мистический брак на небесах (молодая женщина). Известно, что, например, апокрифический

«Пастырь Гермаса» описывает видение Церкви, которая появляется вначале в виде старухи, а затем в образе молодой невесты<sup>17</sup>.

Ввиду такой интерпретации медали Константина, возможного иконографического прообраза картины Тициана, «Любовь земная и небесная» может представлять собой аллессию Церкви. В самом деле, есть существенные параллели между двумя композициями. Во-первых, женские образы на картине Тициана напоминают фигуры на медали: женщина слева одета, а женщина справа почти обнажена. Во-вторых, в центре обеих композиций изображены фонтан и дерево. Однако есть существенная разница между произведениями: на картине Тициана изображены две молодые и прекрасные женщины, которые смотрятся, как двойники. Далее, дама слева одета как венецианская невеста XVI века. Если мы предположим, что женщины символизируют Церковь, то представляется вероятным, что эта дама, одетая как невеста, символизирует Церковь будущего века, поскольку она напоминает нам об образе Нового Иерусалима, описанном в Откровении Иоанна Богослова: «И я, Иоанн, увидел священный город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего» (Откр. 21:2). Город на заднем плане, за спиной одетой женщины, является ее атрибутом – символом Нового Иерусалима.

Изображение лошади на рельефе саркофага может быть навеяно словами Иоанна в Апокалипсисе: «И увидел я отверстое небо, и вот, конь белый» (Откр. 19:11). В этом случае мотив белой лошади находится в соответствии с образом Церкви – Невесты

<sup>17</sup> J. Chevalier, *A Dictionary of Symbols*, trans. Buchanan-Brown J. Oxford, UK: Blackwell, 1994, p. 194.

эсхатологического Христа. Однако кого в таком случае может обозначать полуодетая женщина справа? Если допустить, что одетая дама представляет собой Церковь будущего века, то ее двойник справа тоже должен иметь отношение к образу Церкви. Заметим, что церковная башня на заднем плане может быть одним из символов Екклесии. Принимая во внимание атрибуты женщины – ее наготу, пламенеющую вазу и красную мантию, можно предположить, что она символизирует Софию – Премудрость Божью. Ренессансные неоплатоники, такие как Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола, отождествляли Софию с разумом Бога, содержащим в себе идеи всех вещей. Разум Бога – это интеллектуальный мир идей, который может быть представлен в виде Сатурна, бога созерцания, и Небесной Венеры, богини красоты и любви<sup>18</sup>. В образе прекрасной нагой женщины Премудрость изображена на титульном листе книги французского богослова Пьера Шаррона (1541 – 1603) «*Le traité de la Sagesse*». София смотрит на себя в зеркало, поскольку она «беспрестанно познает себя»<sup>19</sup>.

Премудрость Божья, называемая также Софией и *Sapientia*, была популярным образом в культуре Ренессанса. Она имела неоднозначный облик, на формирование которого повлияли интерпретация библейских текстов и дискуссия о природе познания. София является основным персонажем библейских книг Премудрости, таких как Книга Притчей Соломоновых, Книга Премудрости Иисуса, сына Сирахова, и Книга Премудрости Соломона. София упоминается и в книгах Нового Завета. В Библии она обозначает добродетельность и знание, как например, в Притчах (1:7):

<sup>18</sup> E. Rice, *The Renaissance Idea of Wisdom*, Cambridge: Harvard University Press, 1958, p. 63.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 206.

«Начало мудрости – страх Господень; ... глушцы только презирают мудрость и наставление». Однако в других библейских отрывках Премудрость обретает поистине божественный статус и предстает как универсальный принцип, существующий вместе с Богом вечно. Она изображается как средство создания вселенной:

Господь имел меня началом пути Своего,  
Прежде созданий Своих искони; ...  
Когда полагал основания земли:  
Тогда я была при Нем художницею ...  
(Прем. 8:22, 29-30).

Премудрость является также образом невидимого и непостижимого Бога: «Она есть отблеск вечного света и чистое зеркало действия Божия и образ благодати Его» (Прем. 7:26). София предстает как явление высшей красоты: «Она прекраснее солнца и превосходнее сонма звезд; в сравнение со светом она выше» (Прем. 7:29). В некоторых строках Библии Премудрость описана как принцип любви в Боге, который отражает любовь Бога к Самому Себе и к миру. Она также и возлюбленная Бога: «Она возвышает свое благородство тем, что имеет сожитие с Богом, и Владыка всех возлюбил ее» (Прем. 8:3). В качестве возлюбленной Бога, София приобретает характеристики Невесты из Песни Песней. Например, иллюстрация в «*Biblia sacra*» 1578 года изображает полуобнаженную фигуру Невесты с атрибутами Премудрости: книгой и пылающим факелом в руках.

София является посредником между Богом и людьми, так как она одновременно в мире и вне мира. Она была вечно с Богом, участвовала в сотворении вселенной и знает все замыслы Божьи. Поэтому мудрецы, такие как Соломон, призывают



Павел в Первом Послании к Коринфянам (1:24) пишет о том, что христиане проповедают Христа распятого – «Божью силу и Божью премудрость». Согласно св. Августину, Логос или Премудрость представляет собой совокупность идей, заключенных в божественном разуме. Поскольку люди были созданы по образу и подобию Бога, они обладают семенами или понятиями всех вещей. Однако эти семена являются только потенциалом знания. Они могут прорасти только благодаря воздействию божественного Света, что есть не что иное, как Премудрость Божия. Августин считает, что истинное знание и подлинная жизнь принадлежат только Богу, Кто есть «Свет» и «Жизнь» людей. Человеческая мудрость является лишь отражением божественной и может быть обретаема только с помощью Творца<sup>21</sup>.

Книги Премудрости наделяют образ Софии мягкостью и добротой. В этом она отличается от ревностного и сурового Бога первых книг Библии. Премудрость могущественная и справедливая, но она также терпеливая, любящая и прощающая:

Ты всех милуешь, потому что все можешь,  
и покрываешь грехи людей ради покаяния.  
Ты любишь все существующее,  
И ничем не гнушаешься, что сотворил;  
Ибо не создал бы, если бы что ненавидел.  
(Прем. 11:24-25)

Иисус Христос, как Премудрость, приобретает эти сострадательные черты Софии. По словам св. Бернарда, «Премудрость это добрый Дух и доступный для тех, кто призывает Его. Довольно часто Он предвидит мольбу и говорит: «вот Я!» (Ис. 58:9)<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Augustine, St., *Concerning the City of God Against the Pagans*, New York, 1977, p. 279.

<sup>22</sup> Bernard, St., *On the Song of Songs*, in *The Works of Bernard of Clairvaux*. 4 vols, Walsh, K. et al. (trans.), Kalamazoo, Mich.: Cistercian Publications, 1971-80, Ser. 15:II, vol. 1, p. 105.

Логос в образе Софии описывался в средневековые метафорически как духовное лоно, содержащее идеи или причины всех вещей. По словам знаменитого францисканского теолога св. Бонавентуры (1221 – 1274), «все причины вещей предвечно заключены в лоне Премудрости»<sup>23</sup>. Сравнение Логоса с лоном подчеркивало неразрывную связь, соединяющую Бога, как Мать, и все живущее. Эта онтологическая связь между Создателем и творением раскрывает себя в истории спасения, как особая нежность, забота и любовь Бога к миру. Св. Амвросий Медиоланский (340 – 397), например, говорил об Иисусе как о девственнице, которая выходит замуж, рождает детей и выкармливает их своей грудью, в которой не иссякает молоко<sup>24</sup>.

Образ Премудрости, отождествленной с Иисусом Христом, появился в тексте «Книги Вечной Премудрости» немецкого поэта и философа-мистика Генриха Сузо (ок. 1297 – 1366). Интересный факт заключается в том, что если в первом варианте книги Премудрость была в мужском облике, то во втором варианте книги, переведенной на латынь и известной как «Часослов Премудрости», автор ввел женский образ Софии<sup>25</sup>. Это изменение пола Премудрости отражает важное направление в позднесредневековой теологии – стремление к частичной замене традиционного патриархального образа Бога, как Отца, более сострадательным, мягким образом Бога, как Матери и Невесты. Известно,

<sup>23</sup> Bonaventure, CS. *Collationes* in 10 vols. 'Hexameron 20:5', in *Opera Omnia*, v.5, Quaracchi, 1891, p. 426, cited in B. Newman, *God and the Goddesses: Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2002, p. 229.

<sup>24</sup> Ambrose of Milan. *De Virginibus*. PL 16, c187 – 232, 195ab, cited in Newman, *God and the Goddesses*, p. 229.

<sup>25</sup> Newman, *God and the Goddesses*, p. 225.



что художники, иллюстрируя текст Сузо, представляли Софию как в мужском, так и в женском образе<sup>26</sup>. В этом смысле иллюстрация, изображающая свадьбу Ученика и Премудрости, особенно интересна, так как ее можно истолковать двояко – и как брак между мужчиной (Учеником) и Божеством женского пола, и как союз души Ученика с Троицей, представленной Богом Отцом, Святым Духом в виде голубя и Премудростью–Сыном Божиим<sup>27</sup>. Сузо, описывая свадьбу Ученика с Премудростью, подчеркивает, что она могла состояться только после внутреннего перерождения Ученика, обретения им внутренней цельности. Символом достижения внутренней гармонии, ведущей Ученика к мистическому союзу с Богом, является принятие им нового имени: «Воистину, в этой пасхальной радости, на этой царской и духовной свадьбе, главный Царь и божественный Император сам отдал мне свою единственную любимую дочь – Премудрость – как Невесту. ... Потому что смиренный Ученик Премудрости, обретший блаженство в обладании Ею, получил от Нее новое мистическое имя – «Брат Амантус»<sup>28</sup>.

Образ Премудрости в тексте Сузо имеет много черт, сближающих его не только с

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>27</sup> В изобразительном искусстве душа изображалась в виде человека, чаще женского пола, но иногда мужского. В последнем случае образ души зрительно совпадал с внешним обликом того, кого она представляла в общении с высшими силами. Такая подвижность в характеристике пола указывает на интерес к проблеме психологического развития, когда различные стороны личности олицетворялись женским и мужским началом, а приведение их в гармонию представлялось как брачный союз. Этот союз виделся как подготовительная стадия для заключительного союза-брака между Богом и человеком на небесах.

<sup>28</sup> Newman, *God and the Goddesses*, p. 225.

Христом, но и с Богородицей. Эта близость образа Софии к Деве Марии в книге основана на широком использовании автором тех отрывков из Библии, которые читались во время августовских служб, особенно связанных с праздником Успения Богородицы. Образ Софии, созданный Сузо, оказался ярко окрашенным брачной символикой, навеянной словами из Песни Песней, книг Премудрости, Апокалипсиса и псалма 45, посвященного Браку Царя<sup>29</sup>. София появляется на страницах книги, как прекрасная богиня любви, изысканная страстным языком возлюбленной из Песни Песней: «Как страстно Я стремлюсь насладиться объятиями и пылкими поцелуями чистой души! О, сладостный и несравненный поцелуй, подаренный с любовью источающими мед устами! И насколько благословенна душа, которой такой поцелуй был дарован хотя бы однажды! Воистину, если ради такого поцелуя суждено умереть, это не будет тяжелой потерей»<sup>30</sup>.

Сузо описывает свое изумление при виде красоты Премудрости словами, перекликающимися с библейской одой: «Тут появился поразительный цветок долин (Песн. 2:1), приятнейший для глаз ... Внезапно он изменился и более не показывался. Но некто, похожая на богиню красоты, стояла передо мной, рдеющая как роза и сияющая снежной чистотой»<sup>31</sup>.

Среди иллюстраций к «Часослову Премудрости» особое место занимают изображения, выполненные в середине 15 века к брюссельскому изданию текста так называемым Мастером Жана Ролина<sup>32</sup>. На страницах книги можно увидеть Софию в белом одеянии. Иногда она предстает со светильником – символом духовного просвещения

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 218.

и коробочкой с мазью – снадобьем бессмертия. «Часослов Премудрости» стал одним из самых популярных текстов позднего средневековья. Многие известные деятели, включая Герта Грооте – лидера движения «Братство общей жизни» (*Moderna Devotio*), высоко ценили книгу Сузо и пропагандировали ее своим последователям<sup>33</sup>. Ее влияние можно проследить в таких произведениях, как «О подражании Христу», написанное Фомой Кемпийским (1379 – 1471) почти столетием позже. Сам Сузо продолжил тему Премудрости в небольшом молитвеннике, адресованном тем, кто «стремится воспринять Бога как свою возлюбленную Невесту»<sup>34</sup>.

Отождествление Премудрости с Богоматерью началось примерно с седьмого века. Образы из библейских книг Премудрости проникли сначала в богослужебные тексты, написанные для таких празднеств в честь Девы Марии, как Благовещенье, Рождество и Успение Богоматери. Для Успения использовались в частности отрывки из Книги Притчей (31:10-31), Книги Премудрости Иисуса, Сына Сирахова (24:23-31) и из Книги Премудрости Соломона (7:30-8:4)<sup>35</sup>. Эти отрывки посвящены теме любви и брака. Первый из отрывков описывает «добродетельную жену», цена которой «выше жемчугов» (Притч. 31:10). Второй и третий отрывки изображают Премудрость в образах, которые навеяны фигурой Невесты из Песни Песней:

Я полюбил ее и взыскал от юности моей,  
И пожелал взять ее в невесту себе,  
И стал любителем красоты ее.

(Прем. 8:2)

Кроме этих брачных мотивов, другие значения, которые раньше ассоциировались

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>35</sup> G. Frenaud, 'Le Culte de Notre Dame Dans l'Ancienne Liturgie Latine', in *Maria* 6, p. 175.

с Иисусом Христом как Премудростью, стали постепенно соединяться с обликом Богоматери<sup>36</sup>. В десятом веке для службы Успения был введен отрывок из Сираха (24:10), в котором прозвучала идея предвечного существования Богоматери в разуме Творца: «Прежде века от начала Он произвел меня, и я не скончаюсь во веки». Другой отрывок из Притчей (8:22-35), включенный в 11 веке в богослужебные чтения, также превозносил предвечное бытие Премудрости – Девы Марии. Более того, он представил Премудрость, как участвующую в создании мира, посредничающую между Богом и людьми и поддерживающую все живое. Соответственно, в позднее средневековье идеи предвечного существования Премудрости и ее активного участия в создании и спасении мира были глубоко укорены в литургии, где они стали неотъемлемой частью образа Богоматери.

В 12 веке такие авторы, как Петр Дамiani (ок. 1007 – 1072), Руперт Деуц и Бернард Клервосский разработали теологически тему Премудрости-Марии, которая выросла на основе литургии. Это способствовало формированию позднесредневекового культа Богоматери, в котором фигура Мадонны приобрела поистине божественные черты. Так, гимн Богоматери, написанный архиепископом Ансельмом Кентерберийским (1033 – 1109), наделяет ее сверхчеловеческими возможностями: Мадонна способна восстановить мир в его первоначальной чистоте и спасти человечество: «О, Женщина, поражающая своей исключительностью, Тобой восстанавливаются элементы, ад исправлен, демоны повержены, и люди спасены; даже падшие ангелы обрели свое прежнее место. О, Женщина, переполненная благодатью, которая истекает из Тебя для того, что-

<sup>36</sup> Newman, *God and the Goddesses*, pp. 198 – 200.

бы принести всему живому зеленый цвет жизни»<sup>37</sup>.

Это частичное слияние образа Премудрости с Девой Марией повлияло на идею о том, что в Божестве в потенции заложено как мужское, так и женское начало<sup>38</sup>. Далее, в позднее средневековье существенно возросло значение Богоматери, как посредницы между Богом и человеком. Затем, телесность Богоматери, вобравшая в себя при Воплощении божественную природу, обрела мистический смысл: Мария стала Матерью всех верующих и символом Церкви – «тела Христова». К тому же, поскольку Мария приходится Матерью Богу, то ее роль родительницы устанавливает параллельные отношения между ней и Богом Отцом. Далее, образ Марии-Премудрости в ее отношении к Иисусу Христу способствовал формированию обширной символики, связанной с идеями любви, супружества, плодородия и обновления жизни. Наконец, отождествление Премудрости с Богоматерью привело к развитию идей предвечного существования Марии и ее непорочного зачатия.

В 1476 году францисканский папа Сикст IV (1414 – 1484) укрепил взгляды тех, кто поддерживал концепцию о непорочном зачатии тем, что установил праздник, посвященный этому легендарному событию. Это, однако, не остановило дебаты, в которые вовлеклись представители различных религиозных орденов. Тридентский собор отнесся к проблеме с осторожностью. Прелаты на соборе провозгласили, что на Деве Марии не было первородного греха.

<sup>37</sup> *The Prayers and Meditations of Saint Anselm*, Sister Benedicta Ward (trans.), SLG, pp. 119 – 20, cited in M. Warner, *Alone of All her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, New York: Alfred A. Knopf, 1976, p. 241.

<sup>38</sup> See Newman, *God and the Goddesses*, pp. 229 – 31.

Однако они не настаивали на чистоте ее зачатия и обошли вопрос о предвечном бытии Богоматери. К концу 16 века полемика о непорочном зачатии Богоматери настолько ужесточилась, что привела к прямому насилию. В 1616 году папа Павел V (1552 – 1623) для того, чтобы остановить растущую враждебность между сторонниками и противниками непорочного зачатия, запретил в церкви все дискуссии на эту тему<sup>39</sup>. Однако связанная с этим идея о предвечном существовании Марии была настолько популярна, что она способствовала образованию религиозных обществ, которые провозгласили своей главной целью неустанную защиту «достоинства» Богоматери, «вплоть до самой смерти». Верные почитатели Девы Марии, такие как французский проповедник Жан Эд (1601 – 1680), утверждали, что Богоматерь является совершенным дополнением Иисусу, и если Христос есть превосходный образ Бога Отца, то и Мария также должна нести в себе тот же незамутненный грехом образ Всевышнего<sup>40</sup>. Взгляды Эда, таким образом, развивают идею сближения образов Премудрости и Мадонны, заложенные в позднем средневековье и нашедшие свое воплощение в таких текстах как «*Speculum virginum*». Этот анонимный трактат 12 века уже ассоциировал Марию с божественным разумом и Небесным Иерусалимом и настаивал на том, что Богоматерь существовала предвечно вместе с Сыном Божиим в «мистическом единстве» и участвовала во всех божественных делах: «Поскольку все вещи существовали в Премудрости божественного Слова в ожидании своего создания Творцам в соответствии с их

<sup>39</sup> Warner, *Alone of All her Sex*, p. 249.

<sup>40</sup> St Jean Eudes, *The Wondrous Childhood of the Most Holy Mother of God*, p. 22, cited in Warner, *Alone of All her Sex*, p. 249.

природой, манерой, порядком и видом, то как же Мать не могла не пресуществовать вместе со своим Сыном?... Как она, в ком вечный закон положил основание Небесного Иерусалима, могла отсутствовать? ... Как могла Мать, призванная из вечности, не быть предвечно вместе с Сыном в мистическом союзе? Разве не лежит в них спрятанное невидимо первоначало всей божественной работы, чтобы в согласии с совершенной полнотой божественной воли и высшей добротой не быть раскрытым в предназначенное время?»<sup>41</sup>.

Таким образом, переплетение символизма, связанного с Богородицей и с образами Церкви и Премудрости, предопределило особое значение Марии в рассматриваемый период. Непорочное зачатие Богородицы и ее освящение Святым Духом в моменты Благовещения и Сошествия Святого Духа на апостолов подтверждали в глазах верующих ее особую, исключительную святость. Это позволило Мадонне (по крайней мере, в народном мнении) победить смерть и, при необходимости, спускаться беспрепятственно в ад на помощь томящимся там грешникам. Дева Мария поистине стоит над всеми верующими, потому что она уже достигла при своем Вознесении вечной жизни, на которую остальные люди могут уповать только после второго пришествия Христа. В этом смысле она представляет собой освященное человечество нового века: «Вся ты прекрасна, возлюбленная моя, и пятна нет на тебе!» (Песн. 4:7)<sup>42</sup>. В эсхатологическом плане Богородица символизирует Новый Иерусалим – торжествующую

Церковь будущего века и Невесту Агнца. В ней осуществлен подлинный союз между Богом и людьми, сопровождающийся примирением противоположностей – неба и земли, вечного и временного.

Интересным обстоятельством явилось также то, что в период позднего средневековья сближение образов Марии и Премудрости привело к установлению связи между Богородицей и эзотерическими идеями<sup>43</sup>. «Книга Святой Троицы» («Buch der heiligen Dreifaltigkeit»), написанная в начале 15 века в Германии, является в этом отношении хорошим примером. Автор-францисканец полностью разделяет концепцию непорочного зачатия и идею пресуществования Марии в неразрывном союзе с ее Сыном. Согласно автору, Иисус и Мария составляют вместе «внешнее человеческое тело Бога» или прототип земного человечества<sup>44</sup>. Книга описывает «божественную и человеческую природу как два аспекта, внешний и внутренний, единого вечного существа». В своем союзе Иисус и Мария представляют алхимический гермафродит. Их роли меняются в бесконечном цикле превращений, так как «Бог вечно был и есть Его собственная Мать» или, иначе говоря, «Иисус Христос является Своим собственным Сыном», «Отец – это Мать Сына», а «Сын – это Мать Отца»<sup>45</sup>.

Кроме описанных отождествлений Премудрости с Иисусом Христом и Богородицей, другая возможная параллель представляет большой интерес. Это сближение образа Премудрости с Церковью, которое основано на образах Книги Премудрости Иисуса, сына Сирахова, где в 24 главе образ Софии приобретает характеристики Эклесиастки. Премудрость говорит о своем «покой-

<sup>41</sup> Listen, Daughter: The Speculum Virginitatis and the Formation of Religious Women in the Middle Ages. Mews, C.J. (ed). Basingstoke: Palgrave, 2001, pp. 269 – 96, cited in Newman, *God and the Goddesses*, p. 200.

<sup>42</sup> S. Bulgakov, *Sophia, The Wisdom of God: An Outline of Sophiology*, New York: Lindisfarne Press, 1993, especially chapter 6 («The Veneration of Our Lady»).

<sup>43</sup> Newman, *God and the Goddesses*, p. 241.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*

ном жилище» в Израиле среди избранного народа: «Тогда Создатель всех повелел мне, и Произведший меня указал мне покойное жилище, и сказал: поселись в Иакове, и прими наследие в Израиле» (Сир. 24:8-9). В той же главе Премудрость приглашает к себе верующих:

Приступите ко мне, желающие меня,  
И насыщайтесь плодами моими.  
Ибо воспоминание обо мне слаще меда,  
И обладание мною приятнее медового сота.  
Ядущие меня еще будут алкать,  
И пьющие меня еще будут жаждать».  
(24:21-23)

Тема «вкусения» Премудрости перекликается с темой пира Премудрости, описанной в Книге Притчей (9:1-5):

Премудрость построила себе дом,  
вытесала семь столбов его,  
заколола жертву, растворила вино свое  
и приготовила у себя трапезу;  
... «идите, ешьте хлеб мой,  
И пейте вино, мною растворенное;  
Оставьте неразумие, и живите,  
и ходите путем разума».

Сближение образа Софии с Церковью имеет важные следствия. Понятие Церкви обнимает собой всю историю спасения в ее историческом, аллегорическом, моральном и эсхатологическом аспектах. Церковь действует как совершенный посредник между Богом и людьми, поскольку она включает в свою идею цель создания мира и путь его спасения. Бог создал мир для избранных, в ком явственно проявляется Его образ и подобие, то есть для Церкви, и спасение произойдет через Церковь, приобщающую верующих к божественной жизни. Благодаря таинству Воплощения Христос и Богородица являются символами Церкви, как манифеста-

ции Премудрости в мире и в верующих. Понятие Церкви, поэтому, указывает на человечество, как на образ Бога. Согласно св. Павлу, «я сораспялся Христу, и уже не я живу, но живет во мне Христос» (Гал. 2:19-20)<sup>46</sup>. Наконец, понятие Церкви подчеркивает эсхатологическое значение царства будущего века. Через союз Бога и праведников Церковь становится образом этого преображенного мира, в котором Бог будет «все во всем» (Еф. 1:23). Вознесение и Коронование Богородицы символически представляют собой будущее торжество Церкви в конце времен, когда целый мир будет преображен.

Это окончательное преображение мира предчувствуется в sacramentalной жизни Церкви, когда во время Евхаристии элементы этого мира превращаются в преображенную плоть и кровь Христову<sup>47</sup>. Церковь, однако, является не только телом Христа, но и храмом Святого Духа (I Кор. 3:16-17; II Кор. 6:16). Благодать Святого Духа сообщается через таинства верующим и освящает их. Понятие Церкви включает в себя также важные социальные мотивы. Люди, осознавая присутствие Бога в себе, ощущают себя в единстве с остальными верующими – со всем «телом Христовым», то есть для истинно верующих любовь к Богу и любовь к ближнему нераздельны<sup>48</sup>. Таким образом, поскольку Церковь имеет основание в Боге, то она поистине сближается с образом Премудрости. По словам св. Бернарда, «Предопределение началось не с рождения Церкви, даже не с начала мира, оно было прежде всех времен. ... В согласии с предопределением никогда не было времени, когда бы Церковь избранных не была бы перед лицом Бога, ... ни-

<sup>46</sup> Bulgakov, *Sophia*, p. 137.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 96 – 7.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 143.

когда не было времени, чтобы она не была любима и обожаема»<sup>49</sup>.

Суммируя, можно сказать, что Премудрость в культуре позднего средневековья и Возрождения отождествлялась со вторым Лицом Троицы, с Богородицей и с Церковью. Образ Софии включал в себя комплекс идей, связанных с сотворением мира, спасением верующих и со знанием естественных и Божественных вещей. Премудрость являлась посредником между Богом и людьми, их наставником и защитником. Ее образ был окрашен символикой любви и брака, основанной на библейских книгах Премудрости и на Песни Песней.

Рассмотрим теперь основные детали картины Тициана «Любовь земная и небесная» в свете предложенной интерпретации, построенной на предположении, что произведение представляет собой аллегорию Премудрости-Церкви. Согласно этой интерпретации, атрибуты женщин, такие, как золотой сосуд и пылающая ваза, могут ассоциироваться со словами из Книги Притчей (3:16), относящимися к Премудрости: «Долгоденствие в правой руке ее, а в левой у нее богатство и слава»<sup>50</sup>. Сосуд из золота под рукой у одетой женщины может обозначать «богатство и славу». Свет является одним из атрибутов Софии, кто приносит людям свет истинного знания. Так, Премудрость в Книге Притчей наставляет: «Сын мой! Храни заповедь отца твоего, и не отвергай наставления матери твоей; ... ибо заповедь есть светильник, и наставление – свет, и назидательные поучения – путь к жизни». Символизм светильника в руках Премудрости раскрывается, согласно комментарию Григория Великого, в притче о

<sup>49</sup> Bernard, Ser. 78:II.3, vol. 4, p. 131.

<sup>50</sup> C. Joost-Gaugier, *Raphael's Stanza della Segnatura. Meaning and Invention*, New York: Cambridge University Press, 2002, p. 55.

потерянной драхме (Лук. 15:8-10). Григорий объясняет, что потерянная монета обозначает людей, утративших вечную жизнь из-за грехопадения. Женщина, которая зажгла светильник, чтобы найти монету, представляет собой Премудрость. Светильник, символизирующий Христа – «свет мира» и воплощение Софии в телесном образе, помогает ей найти и спасти греховное человечество от проклятия смерти, дать людям «долгоденствие»<sup>51</sup>.

В центре композиции Тициана находится изображение фонтана и большого дерева. Эти мотивы имеют множественные значения, но в контексте предложенного истолкования они ассоциируются, прежде всего, со спасением. Они могут символизировать Древо жизни и Воду жизни из Эдемского сада (Быт. 2:9-10). Эти образы из Книги Бытия перекликаются с образами из Откровения Иоанна Богослова (22:1-2) о видении чистой реки «Воды жизни» и Древа жизни, дающего листья «для исцеления народов»<sup>52</sup>. Мотивы дерева и воды характеризуют также Софию. Книга Притчей (3:18 и 4:23) гласит, что Премудрость – это «источник жизни» и «дерево жизни для тех, которые приобретают ее». Согласно Книге Премудрости Иисуса, сына Сирахова (1:20): «Корень Премудрости – бояться Господа, а ветви ее – долгоденствие». Образы Древа жизни и Воды жизни ассоциируются также с таинствами Церкви – крещением и Евхаристией<sup>53</sup>. В этом отношении жест руки *putto*, перемешивающего воду в фонтане,

<sup>51</sup> J. Hamburger, *St. John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2002, p. 78.

<sup>52</sup> G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, v. 1, 2. Seligman, J. (trans.), Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1971, vol. 2, p. 133.

<sup>53</sup> Gregory of Nyssa, *St. Commentary on the Song of songs*, McCambley, C. (trans.), Brookline, Mass.: Helic College Press, 1987, p. 87.

может ассоциироваться с ритуалом крещения, в частности с освящением воды купели<sup>54</sup>. Священник благословляет воду в святую субботу перед Пасхой, трогая ее рукой, и делает знак креста над поверхностью. Он обращается к Святому Духу и просит Его очистить воды от зла и освятить их для обновления жизни в вере. В иконографии «Христос исцеляет хромого при купальне Вифезда» похожую роль выполняет Ангел Господень, который, согласно Евангелию от Иоанна (5:4) «по временам сходил в купальню и возмущал воду; и кто первый входил в нее по возмущении воды, тот выздоравливал, какою бы ни был одержим болезнью».<sup>55</sup> Ангел изображается трогаящим воду рукой или ветвью. Этот иконографический мотив перекликается с изображением *putto* в картине Тициана.

Таинства Церкви, очищающие душу и подготавливающие ее к союзу с Богом на небесах, часто описываются в религиозной литературе, как имеющие брачную символику<sup>56</sup>. Св. Гилберт из Линкольншира (ум. 1172) в одной из своих проповедей утверждал, что день распятия – это «день обручения», поскольку в этот день Господь установил новые таинства Церкви, и та «кровь и вода», что истекла из его тела (Ин. 19:34), явилась знаком «супружеского союза»<sup>57</sup>. Средневековые иллюстрированные манускрипты Песни Песней представляли таинство крещения, как предсвадебное очищение души-Невесты перед ее обручением с Творцом. Например, иллюстрация в трактате «*Canticum Cantorum*» 10 века изобража-

ет фигуру Экклесии, которая ведет души-Невесты после их крещения к Жениху – распятому Христу<sup>58</sup>.

Этот брачный символизм проявляется особенно отчетливо в сакраментальной последовательности пасхальной ночи<sup>59</sup>. С раннего периода христианства новые члены общины приобщались к Церкви на Пасху. После великого поста они принимали крещение путем троекратного погружения в воду или обливания. Новые члены общины после крещения и помазания елеем надевали белую одежду и несли к алтарю зажженную свечу, которая ассоциировалась со светом Христовым и со светильниками, полными масла, из Притчи о десяти девах (Мф. 25:1-13). Белая одежда напоминала об одежде гостей царя, званых на брачный пир (Мф. 22:1-14), а также с очищением от всех грехов при крещении, дающим надежду на вечную жизнь. Св. Амвросий сравнивал тех, кто при крещении возрождается к новой жизни с воскресшим Христом: «Вы получили белые одежды для того, чтобы показать, что вы оставили одежды греха и оделись в чистый наряд невинности. Воистину тот, кто крестился, чист – в соответствии с Евангелием. Так и одежды Христа стали белыми как снег, когда Он явился во славе Своего Воскресения. Тот, чей грех прощен, также становится белее снега»<sup>60</sup>.

Священник во время обряда призывает верующих хранить чистоту крещения: когда Господь придет на брачный пир, праведные войдут вместе с Ним в пиршественную залу и займут места рядом со святыми<sup>61</sup>.

<sup>54</sup> J. Williamson, *The Oak King, the Holly King, and the Unicorn*, New York, 1986, p. 100.

<sup>55</sup> Schiller, *Iconography*, vol. 1, p. 169. This parallel has been cited by Cantelupe (1964, pp. 216 – 27).

<sup>56</sup> R. Baldwin, 'Marriage as a Sacramental Reflection of the Passion: The Mirror in Jan van Eyck's *Arnolfini Wedding*', in *Oud Holland*, 84, 1969, p. 57.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>59</sup> H. Weatherby, *Mirrors of Celestial Grace: Patristic Theology in Spenser's Allegory*, Toronto, 1994, pp. 65 – 6.

<sup>60</sup> Цитируется по G. Lukken, *Original Sin in the Roman Liturgy: Research into the Theology of Original Sin in the Roman Sacramentaria and the Early Baptismal Liturgy*, Leiden: Brill, 1973, p. 147.

<sup>61</sup> Weatherby, *Mirrors of Celestial Grace*, p. 73.

Пиршественный зал символизирует небеса, а также алтарную часть церкви, куда крестившиеся идут для принятия первого причастия. Брачный пир поэтому ассоциируется с союзом Бога и праведников в конце времен, а также с Евхаристией, которая следует за крещением и помазанием.

Символизм пасхальной ночи находит себе отклик в деталях картины Тициана. Образы обнаженной женщины со светильником справа и одетой в белое платье женщины слева могут ассоциироваться с последовательностью пасхальной ночи: крещением, помазанием и Евхаристией – брачным пиром. Особенно многозначен белый свадебный наряд женщины слева. Он ассоциируется с очищением от грехов и возрождением к новой жизни через крещение, а также с символизмом Пасхи, Воскресения Христова и предчувствием будущего спасения праведников в конце времен в результате мистического союза Бога и Церкви (Мф. 25:1-13; Мф. 22:1-14; Откр. 19:8). Серебряная ваза, стоящая на бордюре фонтана, может ассоциироваться с помазанием елеем после крещения.

Думается, что сходство двух женщин в композиции Тициана основано на неоплатонической идее прообраза и его земного подобия. Платонические и неоплатонические идеи были популярны в позднем средневековье и Возрождении. Вера в то, что земной мир является отражением небесного царства идей, проявлялась иногда неожиданным образом. Например, одна из святых-мистиков утверждала, что где-то пребывает ее «вечное Я», которое уже наслаждается интимностью с Небесным Женихом. Ее «земное Я» будет преображено в эту идеальную форму после того как святая усовершенствуется в своей любви к Творцу<sup>62</sup>. Одетая женщина на картине симво-

лизирует земную Церковь в конце времен, одетую для свадебного пира и ожидающую Небесного Жениха. Обнаженная женщина (Небесная Венера) обозначает Софию или прообраз земной Церкви в вечности. Св. Бернард в своих «Проповедях на Песнь Песней», развивая аллегорию Церкви, говорит о двух невестах, которые на самом деле представляют собой одну. Бог, пришедший для того, чтобы найти невесту среди людей, уже имел в качестве невесты сонмы ангелов. Эта небесная невеста, соединенная с Творцом «видением», служит образцом для земной невесты, обрученной Господу посредством «веры». Их похожесть сближает их в одно целое: они стремятся к одной цели и к одной славе. Намерение Творца в том, чтобы объединить их окончательно для того, чтобы была одна Невеста для одного Жениха. Земная Церковь должна быть преображена в свой небесный прототип для того, чтобы выполнить свое предназначение. Поэтому она: «стремится все более и более напоминать ту, что пришла с неба, учась у нее быть скромной и разумной, учась быть чистой и святой, быть терпеливой и сострадательной, и, наконец, быть нежной и непритязательной в сердце ... Она показывает, что она – возлюбленная, что она – Невеста»<sup>63</sup>. Можно сказать, что, будучи одной, Невеста (Церковь-София) существует в двух проявлениях: одно земное и временное, другое небесное и вечное.

Таким образом, картина может представлять собой аллегорию Церкви. Две женщины изображают Церковь-Софию в двух проявлениях: временном и вечном. В соответствии с сильным влиянием Песни Песней на позднесредневековый образ Экклесии женщины на картине могут также символизировать душу, которая должна достичь чистоты и совершенства Невесты

<sup>62</sup> Newman, *God and the Goddesses*, p. 230.

<sup>63</sup> Bernard, *Ser. 27:IV.6*, vol. 2, pp. 79 – 81.



для того, чтобы вступить в мистический союз с Богом. Св. Бернард, говоря о небесном происхождении души, сравнивает совершенную душу с Новым Иерусалимом. При этом он использует слова из Апокалипсиса, которые комментаторы обычно относят к образу Церкви: «...такая одаренная душа воистину с небес». Но Писание ясно выражается: «И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего. И услышал я громкий голос с неба, говорящий: се, скиния Бога с человеками, и Он будет обитать с ними» (Откр. 21:2-3)<sup>64</sup>.

Такие детали, как *putto*, дерево и фонтан, ассоциируются с церковными таинствами крещения и Евхаристии, которые в теологии аллегорически связаны с супружеством. Тема брачного союза Экклесии-Софии (или души) с Творцом подходит для свадебной картины, так как союз мужа и жены является знаком и символом мистического брака Бога и Церкви.

Подводя итог данному анализу произведения Тициана, нужно, однако, заметить, что есть некоторые детали в композиции, которые не укладываются в предложенную теорию. Во-первых, образ обнаженной женщины (Софии) неоднозначен, поскольку ее атрибуты, такие как нагота, ваза-светильник и красная мантия, рассмотренные в контексте ренессансной культуры, могут иметь как положительные, так и отрицательные ассоциации. Затем, изображение этой женщины тесно связано со сценами насилия и разделения, изображенными на рельефе саркофага справа. То есть представляется вероятным, что образ обнаженной героини тициановской картины более сложен, чем его предложенная интерпретация. Нако-

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 79.

нец, пейзаж произведения делится на две, существенно отличающиеся друг от друга части. Такое решение пейзажа характерно для «картины-диалога», противопоставляющей фигуры, написанные в левой и правой части произведения, как имеющие противоположные характеристики.

В отношении изображения пейзажа в «Любви земной и небесной» Вези упомянул иконографию «Геркулес на перекрестке дорог»<sup>65</sup>. Эта иконография связана с идеей выбора жизненного пути. Согласно легенде, Геркулес встретил двух женщин, персонифицирующих «Добродетель» и «Порок», каждая из которых убеждала героя следовать ее путем, как наиболее верной дорогой к счастью. «Добродетель» указывала на длинный и трудный путь, а «Порок» предлагала короткий и легкий. Геркулес, после некоторого размышления, выбрал дорогу «Добродетели»<sup>66</sup>. Панофский в качестве примера этой иконографии приводит гравюру Дюрера, которая дает убедительное противопоставление трудного, ведущего наверх к замку на вершине холма пути «Добродетели» и легкого «долинного» пути «Порока». Одним из ранних изображений «Геркулеса на перекрестке дорог» является гравюра «*Narrenschiff*», выполненная в 1497 году в Базеле. Она изображает Геркулеса, спящего на переднем плане. Две женщины, одна обнаженная и другая одетая, стоят на вершинах двух холмов. Обнаженная фигура слева – *Voluptas* («Распушенность»

<sup>65</sup> Wethey, *The Paintings of Titian*, p. 21.

<sup>66</sup> RL Falkenburg, *Joachim Patinir: Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1988, p. 78. Упоминание о выборе жизненного пути встречается в переписке венецианцев 16 века. Так, в письме 1513 года Гаспаро Контарини сравнивает себя со странником, блуждающим беспечно в долине, а своих друзей, принявших монашеский обет, с теми, кто уже достиг вершины горы.

или «Порок»). Дорога к ней легче, чем каменный путь к одетой «Добродетели» справа. В розовом кусте за спиной *Voluptas* прячется дьявол. Тернии окружают «Добродетель» с прялкой. Огонь с небес отмечает образ «Порока»; звезды сияют над фигурой «Добродетели».

Согласно Фалкенбургу, образ Геркулеса на распутье был тесно связан с темой странничества, популярной в теологической литературе с раннего периода христианства<sup>67</sup>. Св. Августин в своем произведении «О Граде Божьем» представил идею странничества в наиболее развитом виде<sup>68</sup>. Он представил всю историю человечества от грехопадения до страшного суда метафорически в виде странничества людей на земле и их стремления обрести дом на небесах. Однако не все люди осознают, что они странники в этом мире. Некоторые ведут себя, как Каин – первый убийца и основатель «земного града». Они считают, что дом их здесь, на земле, и живут согласно законам плоти<sup>69</sup>. Конечно, их представления иллюзорны, и только те, кто живет в согласии с Духом, являются настоящими пилигримами, понимающими, что их обитание на земле временное. Они – последователи Абея и жители «града небесного», который существует, питаемый верой в Воскресение Христа<sup>70</sup>. Известны иллюстрации к «Граду Божьему», выполненные в 15 веке, которые показывают контраст между земным градом, представленным богатым грешником, и Божиим царством, представленным благочестивым бедняком. В этих иллюстрациях невинные сельские мотивы обработанной земли, отар овец и мельницы обозначают греховный мир, по-

скольку они отражают земные стремления последователей Каина<sup>71</sup>.

Идеи странничества и выбора жизненного пути в отношении картины Тициана дают «ключ» к прочтению пейзажа. Произведение, написанное как бы с высокой точки зрения, ясно разделяется на две части. Пейзаж налево с замком может быть интерпретирован, как трудная дорога «Добродетели», в то время как пейзаж направо может символизировать более легкий путь «Порока». Зритель, стоящий перед картиной, находится в позиции выбора между легкой и тяжелой дорогой жизни, между земным градом Каина или градом небесным Абея. Соответственно, образы двух женщин должны быть «прочитаны», как противостоящие одна другой, как эмблемы греховной жизни (обнаженная фигура) и добродетельной жизни (одетая фигура).

Цветовое противопоставление белого платья одетой дамы и красной мантии полуобнаженной женщины является также красноречивым. Если белый цвет имеет положительные символические значения, обозначая чистоту, невинность и духовное совершенство, то красный цвет может ассоциироваться как с положительными качествами, так и с отрицательными. Св. Бернард, например, использует противопоставление белого и красного, когда он говорит о покаянии грешников: «Хотя твои грехи как пурпур, они должны стать белыми как снег»<sup>72</sup>. Если у Бернарда красный ассоциируется с греховностью, то в других текстах этот цвет может обозначать добродетель и высокое достоинство. В Книге Даниила царь так обращается к пророку: «если можешь прочесть это написанное и объяснить мне значение его, то облечен будешь в багряницу, и золотая цепь будет на

<sup>67</sup> Falkenburg, *Joachim Patinir*, p. 80.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>69</sup> Augustine, *Concerning the City of God*, p. 626.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 628.

<sup>71</sup> Falkenburg, *Joachim Patinir*, p. 72.

<sup>72</sup> Bernard, Ser. 25:I, v.1, p. 54.

шее твоей, и третьим властелином будешь в царстве» (Дан. 5:16)<sup>73</sup>. Эти два противоположных значения красного цвета – греховность и высокое достоинство (добродетель) переплетаются в образе страдающего Иисуса, над которым надсмехаются стражники: «И, раздев Его, надели на Него багряницу. И, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову, и дали Ему в правую руку трость; и, становясь пред Ним на колени, насмехались над Ним, говоря: радуйся, Царь Иудейский!» (Мф. 27:28-29).

С другой стороны, контраст между одетой и обнаженной фигурами также обладает несколькими значениями. Наличие одежды в средневековом восприятии имело, как правило, положительный смысл. В Библии процесс облачения в одежды связан с праведностью и с приготовлением к свадьбе. Исайя в «Хвалебной песне искупительной любви Божией» говорит: «[Господь] облек меня в ризы спасения, одеждою правды одел меня, как на жениха возложил венец, и, как невесту, украсил убранством» (Ис. 61:10). Невеста Агнца облеклась в «виссон чистый и светлый», поскольку виссон есть «праведность святых» (Откр. 19:8). Нагота же может обозначать невинность и божественную правду, но также греховность и распущенность. Св. Павел, например, использует образы наготы и одежды для того, чтобы описать тело Воскресения – храм Святого Духа (2 Кор. 5:1-4). Для него нагота ассоциируется с грехом, но также с переходом к Воскресению, когда все «смертное поглощено» будет «жизнью»: «Ибо знаем, что, когда земной наш дом, эта хижина, разрушится, мы имеем от Бога жилище на небесах, дом нерукотворный, вечный. Оттого

мы и воздыхаем, желая облечься в небесное наше жилище; и только бы нам и одетыми не оказаться нагими. Ибо мы, находясь в этой хижине, воздыхаем под бременем; потому что не хотим совлечься, но облечься, чтобы смертное поглощено было жизнью». Такой атрибут, как ваза-светильник обнаженной женщины, также имеет неоднозначный смысл: огонь может символизировать Святой Дух, но также и адское пламя.

Таким образом, символизм пейзажа в картине Тициана объединяет образ обнаженной женщины с миром земным и греховным. Ее атрибуты, такие как нагота, красная мантия и ваза-светильник, обладают противоположными по смыслу значениями. Значит ли это, что предложенное истолкование картины неправильно, и что образ этой женщины ассоциируется скорее с грехом и искушением, нежели с бессмертием и божественной жизнью? Большинство исследователей, анализирующих «Любовь земную и небесную», подчеркивают возвышенную красоту и небесное происхождение женщины справа и ее превосходство над одетой женщиной слева. Для того чтобы разрешить эту проблему с прочтением загадочного образа Тициана и внести необходимые поправки в предложенную выше интерпретацию, необходимо взглянуть более внимательно на символику, связанную с образом Софии.

София из книг Премудрости часто говорит о двух путях жизни. Первый путь – это путь жизни, который принадлежит праведным, чьи души находятся «в руке Божьей» (Прем. 3:1). Другой путь принадлежит нечестивым, кто «ускоряет смерть заблуждениями своей жизни» и «делами рук своих» (Прем. 1:12). Премудрость, наставляя людей на правильный путь, сравнивает его с утренним светом: «стеся пра-

<sup>73</sup> Слова, которые вспоминаются при взгляде на изображение Пьетро Аретино (1492 – 1556) в красных одеждах и с золотой цепью на известном портрете Тициана 1545 года.

ведных – как светило лучезарное, которое более и более светлеет до полного дня» (Притч. 4:18). Этот путь света противопоставлен пути тьмы: «путь же беззаконных – как тьма; они не знают, обо что споткнутся» (Притч. 4:19). Путь света отождествляется с самой Софией, путь тьмы – с неверной женой, которая «забыла завет Бога своего. Дом ее ведет к смерти, и стези ее – к мертвецам» (Притч. 2:17-18). Важно отметить, что противоположностью Софии является именно неверная жена, а не просто развратная женщина. Книги Премудрости постоянно напоминают человеку об опасности супружеской неверности, которая может погубить человека:

Может ли кто ходить по горящим угольям,  
Чтобы не обжечь ног своих?  
То же бывает и с тем, кто входит  
к жене ближнего своего;  
Кто прикоснется к ней, не останется без вины.  
(Притч. 6:28-29)

Однако Премудрость и неверная жена не просто противоположные фигуры, они, скорее, две стороны одной медали. Они могут отождествляться со светлой и темной стороной божества; с добродетельной и порочной сторонами души; или с рациональной и иррациональной частью нашего «я». Образы Премудрости и неверной жены иногда удивительным образом сближаются. Например, обе они стремятся привлечь внимание людей. Премудрость убеждает верующих следовать ее путем:

Премудрость возглашает на улице,  
На площадях возвышает голос свой,  
В главных местах собраний проповедует,  
При входах в городские ворота говорит  
речь свою.  
(Притч. 1:20-22)

Тот же образ настойчивого привлечения внимания характеризует и неверную жену:

Шумливая и необузданная;  
Ноги ее не живут в доме ее;  
То на улице, то на площадях,  
И у каждого угла строит она ковры.  
(Притч. 7:11-12)

В некоторых отрывках неверная жена приобретает безошибочные черты Невесты из Песни Песней. Она говорит словами Невесты с человеком, которого она хочет соблазнить, призывая его к наслаждениям:

Поэтому и вышла навстречу тебе,  
Чтобы отыскать тебя, и – нашла тебя.  
Коврами я убрала постель мою,  
Разноцветными тканями Египетскими;  
Спальню мою надушила смирною,  
Алоем и корицею.  
Зайди, будем упиваться нежностями до утра,  
Насладимся любовью;  
Потому что мужа нет дома.  
(Притч. 7:15-19).

Читая этот отрывок из Книги Притчей, трудно не увидеть сознательно выстроенной многозначности в титиановской «Венере Урбинской» (около 1538, Флоренция, Галерея Уффици). Кто эта прекрасная женщина, соблазняющая нас, зрителей, своим очарованием? Если мы примем во внимание два свадебных сундука, изображенных на заднем плане, то поймем, что женщина, возлежащая на кушетке, изображена в супружеской спальне<sup>74</sup>. Однако является ли она верной женой, встречающей мужа, или прелюбодейкой, прельщающей возлюбленного своей наготой? Конечно,

<sup>74</sup> У куртизанок, например, были не *сассони*, а другие сундуки для хранения одежды. См. R. Goffen, 'Sex, Space, and Social History', in *Titian's "Venus of Urbino"*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 67.

образ женщины излучает аромат счастливого покоя, который в большей степени ассоциируется с супружеским счастьем, нежели со стремлением к запретным удовольствиям. Такие детали композиции, как миртовое дерево на окне, розы в руке у женщины и безмятежно спящая собачка, также связаны с супружеством<sup>75</sup>. Тем не менее современники Тициана могли включить в свое прочтение образа ассоциации с неверной женой, которые напоминали бы им об опасности прелюбодеяния<sup>76</sup>.

Близость неверной жены к Невесте из Песни Песней устанавливает соотношение между ее образом и блудницей, описанной в пророчестве Иезекииля «Иерусалим – неверная жена». В 16 главе Иезекииль излагает аллгорию Церкви, как неверной жены Бога, используя образ Иерусалима. Господь говорит, обращаясь к супруге-Иерусалиму, напоминая ей обо всех благах, которые она получила от Него и обвиняя ее в неблагодарности и распутстве: «Ты выброшена была на поле, по презрению к жизни твоей, в день рождения твоего. И проходил Я мимо тебя, и увидел тебя, брошенную на поприще в кровях твоих, ... ты была нага и непокрыта. ... И простер Я воскрилия риз моих на тебя, и покрыл наготу твою; и по-

<sup>75</sup> D. Rosand, "So-and-So Reclining on Her Couch", in *Titian's "Venus of Urbino"*, Goffen, R. (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 37-62, pp. 52 – 4.

<sup>76</sup> Если зритель решит, что женщина, лежащая на кушетке, является куртизанкой, образ все равно сохранит свою многозначность. В этом случае женщина будет занимать смысловое пространство, которое находится на границе между «честной» куртизанкой, представляющей из себя персонификацию Софии или Венеры на земле и способной самой выбирать себе любовников среди нескольких высокопоставленных особ, и обычной проституткой, доступной за деньги любому. См. L. Lawner, *Lives of the Courtesans: Portraits of the Renaissance*, New York: Rizzoli, 1987, p. 6.

клялся тебе, и вступил в союз с тобою, говорит Господь Бог; и ты стала Моею. Омыл Я тебя водою, и смыл с тебя кровь твою, и помазал тебя елеем. И надел на тебя узорчатое платье ... и была чрезвычайно красива, и достигла царственного величия. ... Но ты понадеялась на красоту твою, и, пользуясь славою твоею, стала блудить, и расточала блудодействие твое на всякого мимоходящего, отдаваясь ему. ... Когда ты строила себе блудилница при начале всякой дороги и делала себе возвышения на всякой площади, ты была не как блудница, потому что отвергала подарки, но как прелюбодейная жена, принимающая вместо своего мужа чужих. ... Посему послушай, блудница, слово Господне! ... Я соберу всех любовников твоих, ... и они разорят блудилница твои, и раскидают возвышения твои, и сорвут с тебя одежды твои ... и оставят тебя нагою и непокрытою» (Иез. 16:1-39).

Согласно аллегорическому истолкованию этого пророчества, неверная жена Бога (темная сторона Премудрости) – это «падшая София», символизирующая еретиков или ложную церковь антихриста. В эсхатологическом смысле, если Церковь-Премудрость обозначается «Женой, облеченной в солнце» (Откр. 12:1), то прелюбодейка символизируется «великой блудницей», одетой «в порфиру и багряницу», держащей «золотую чашу в руке своей, наполненную мерзостями и нечистотами блудодействия ее» (Откр. 17:4). В этом отношении эсхатология предстает как космическая борьба между силами истиной Софии – Церковью Христа и падшей Софии – церковью антихриста<sup>77</sup>.

Ввиду сложного характера образа Премудрости и его потенциальной связи с неверной женой Бога из пророчества Иезекииля образ обнаженной женщины на кар-

<sup>77</sup> Bulagkov, *Sophia*, p. 145.

тине Тициана обретает двойное значение. Атрибуты женщины – ее нагота, красная мантия и ваза-светильник – имеют положительный и отрицательный смысл. Пейзаж, на фоне которого она изображена, соответствует символизму «земного града». Конечно, сам образ Софии в книгах Премудрости предполагает наличие ее двух полярных проявлений. Тем не менее эта двойственность образа должна быть разрешена во время рассматривания картины, иначе произведение Тициана не казалось бы столь цельным и гармоничным.

В самом деле, созерцание картины ведет к гармонизации противоположных динамических начал, заложенных в этом шедевре художника. Цветовая гамма, основанная на красном и золотисто-белом, определяет колористическое решение произведения. Она объединяет золотистый замок на холме слева с фигурой сидящей женщины. Затем внимание зрителя направляется к сияющему обнаженному телу женщины справа и золотистому небу над широкой долиной. Красная мантия женщины справа перекликается с красным рукавом сидящей дамы. Четкая вертикаль, обозначенная фигуркой *pulto*, деревом и розовым кустом, отмечает центр композиции. Она помогает уравновесить и свести воедино правую и левую части горизонтального формата. Иначе яркие пятна красного и белого по краям произведения разделили бы композицию на две слабо связанные друг с другом части. Однако самым важным в отношении гармонизации произведения является характер изображения основных фигур.

Горизонтальная композиция «Любви земной и небесной» и положение основных персонажей предполагает перемещение внимания зрителя справа налево и затем в обратную сторону. Обнаженная фигура с яркой мантией справа настолько выделя-

ется, что невольно становится начальной точкой рассмотрения произведения. Почти стоящая, высокая фигура определяет собой вертикаль, которая устремляет внимание зрителя далее вверх к небесам или, что представляется более естественным, ведет взор зрителя вниз к сценам, изображенным на рельефе фонтана-саркофага. Далее повернутая голова и взгляд обнаженной героини направляют внимание зрителя к левой части композиции, где сидящая женщина представляет собой средоточие стабильности. Ее поза спокойна и устойчива, она смотрит прямо в глаза зрителя, словно вслушиваясь в только что произнесенные слова. Однако, согласно европейской традиции чтения текстов и образов слева направо, после минуты спокойного созерцания взгляд зрителя неизбежно должен перейти с этой уравновешенной фигуры сидящей дамы и деталей, ее окружающих, к более яркой и динамичной фигуре обнаженной героини. Внимание в этом случае будет переходить от золотистого замка на холме и золотисто-белой фигуры сидящей женщины к склоненному над фонтаном мальчику и сияющему телу обнаженной женщины, выделяющемуся на фоне светлого неба.

В результате зрители должны будут дважды прочесть образ женщины справа. В начале рассмотрения картины ее образ будет во многом окрашен сценами разделения и насилия на рельефе и, соответственно, он приобретет негативную или «низменную» окраску. Второе прочтение образа определит собой заключительную стадию рассмотрения картины. В этом случае, образ обнаженной героини приобретает положительный, «небесный» смысл. Таким образом, можно сказать, что образ содержит в себе динамический потенциал, который позволяет ему развиваться по некоей духовной шкале вниз и вверх.

**Алхимический смысл: влияние «*Aurora Consurgens*»**

Какого рода текстовое свидетельство может подтвердить или объяснить эту неоднозначность образа Софии в «Любви земной и небесной»? Известно, что София являлась популярным персонажем в произведениях алхимиков, где ее образ приобретал различные значения<sup>78</sup>. Характерный пример – это алхимический текст «Восходящая Заря» («*Aurora Consurgens*»), приписываемый св. Фоме Аквинскому (1225 – 1274). Представляется возможным, что картина Тициана была создана под влиянием идей и образов этого популярного произведения, созданного, вероятно, в 13 веке. «Восходящая Заря» состоит в основном из библейских цитат, взятых из Псалтири, Откровения Иоанна Богослова и книг Премудрости. Самое большое влияние на этот текст оказала книга Песни Песней Соломона. Цитаты из Библии перемежаются отрывками из алхимических трактатов для того, чтобы читатель, знакомый с основами алхимического процесса, мог ориентироваться в том, что имел в виду автор, обращаясь к Библии. Автор «*Aurora*» изображает себя «мудрецом», который открывает секреты «науки» избранным<sup>79</sup>. Эти секреты, ведущие к тайне вечной жизни, включают в себя «всю мудрость древних» и раскрываются путем расшифровки аллегорий, основанных на пророчествах, притчах и пословицах<sup>80</sup>. Автор подчеркивает, что человеческие усилия сами по себе недостаточны для понимания этих аллегорий, и читатель

должен уповать на Божию помощь и просветление Премудростью. Сложный символизм текста «*Aurora*» предполагает несколько уровней понимания. Более того, ни один из этих уровней не является четко обозначенным, но каждый связан смысловыми нитями с другими значениями, что предполагает некоторую подвижность истолкования. Тем не менее основное назначение текста и логика изложения ясны: «*Aurora*» описывает алхимический процесс, который является аллегорией духовного совершенствования и достижения бессмертия.

Название текста «Восходящая Заря» ассоциируется со строками из Песни Песней (6:10): «Кто эта, блистающая, как заря, прекрасная, как луна, светлая, как солнце?». В позднее средневековье эти строки стали неотъемлемой частью образа Богородицы и были тесно связаны с богослужебными текстами и комментариями к празднику Успения. В духовной традиции восток и заря считаются символами Девы Марии: «Мария – это заря, сияющая на небесах искупления и благодати, из чьего лона поднимается солнце, превосходящее ее светом в тысячу раз»<sup>81</sup>. Занимающаяся заря отмечает конец ночи и начало дня. Ночь и тьма часто ассоциируются со злом, невежеством и хаосом, а день и свет – с добром, знанием и духовным совершенствованием. Заря отмечает собой конец тьмы и поэтому символизирует победу над силами зла и начало новой жизни<sup>82</sup>. К тому же слова названия «*aurora hora*» (золотой час) могут ассоциироваться с мистическим союзом души или Церкви с Богом. Они упомянуты в комментарии св. Бернарда на Песнь Песней, как тот «редкий ускользающий момент», когда душа встре-

<sup>78</sup> D. Bjelajac, *Washington Allston, Secret Society, and the Alchemy of Anglo-American Painting*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

<sup>79</sup> *Aurora Consurgens. A Document Attributed to Thomas Aquinas on the Problem of Opposites in Alchemy*. Marie-Louise von Franz (ed.), Hull, R. et al. (eds.), New York: Pantheon Books, 1966, p. 195.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>81</sup> Cited in *Aurora*, pp. 206 – 7.

<sup>82</sup> *Aurora*, p. 51.

чается с Софией и «вкушает» ее в экстазе<sup>83</sup>. Автор «*Aurora*» также отождествляет зарю с первым светом пасхального утра. Обращаясь к событиям Пасхи, он устанавливает параллель между алхимическим возрождением и Воскресением Христа<sup>84</sup>. В алхимических терминах «*aurea hora*» обозначает стадию, когда «золотой час рассвета сияет желтым и красным (*citrinitas* и *rubedo*)»<sup>85</sup>. В дополнении, заря символизирует получение Философского Камня (*Lapis*) или медицины бессмертия<sup>86</sup>. Таким образом, название трактата ассоциируется как со спасением и обретением вечной жизни, которое возможно благодаря посредничеству Церкви, персонифицированной образом Богородицы, так и получением Философского Камня, отождествляемого с воскресшим Христом.

Первые пять глав «Восходящей Зари» отводятся объяснению целей этого произведения и описанию Премудрости, которая является основным персонажем повествования. Остальные семь глав раскрывают перед читателем Семь Притчей, которые можно рассматривать как руководство по духовному совершенствованию, облеченное в алхимические одежды. Каждая из притч представляет собой последовательную ступень в процессе, который начинается, как состояние хаоса (*nigredo*) и заканчивается некоторым позитивным результатом (*albedo*). В христианском смысле, семь притчей Премудрости символизируют основные события священной истории: грехопадение, Воплощение, смерть и Воскресение Христа и заключительный союз праведников с Богом в конце времен, который отождествляется с эсхатологическим пиром Агнца – мистическим браком Невесты и Жениха.

<sup>83</sup> Bernard, Ser. 23, vol. I, p. 15.

<sup>84</sup> *Aurora*, pp. 208 – 9.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 207.

Символизм этих событий переплетается с алхимической символикой, описывающей получение Философского Камня. В метафизическом плане, притчи ассоциируются с духовным и психологическим становлением личности, приближением к Богу.

Премудрость – *Sapientia Dei* – играет основную роль в этом сложном процессе. Она является проводником читателей, вдохновляющим их и направляющим к обретению духовного знания. Ее облик изменчив и вбирает в себя множество значений. София – это женская составляющая Божества. Она также Ева, Мария, Святой Дух, персонификация Церкви, Иисус Христос и душа, попавшая в тенета материального мира. Говоря на языке алхимии, Премудрость отождествляется с элементами (землей, водой, воздухом и огнем), с Философским Камнем (*Lapis*) и бессмертным существом (*filius philosophorum*). София может предстать в мужском и женском облике, а также как двуполое существо<sup>87</sup>.

Появление Софии в первых главах текста вызывает в памяти хорошо известные слова из книг Премудрости: «Долгота дней и здоровье в ее правой руке, и в ее левой руке слава и неисчислимые богатства ... Она дерево жизни для тех, кто держится за нее, и негасимый свет»<sup>88</sup>. София имеет характеристики царственности, которые сближают ее образ с алхимической королевой и с царственной Невестой из Песни Песней. Она – это та «Премудрость с юга», кто «поучает везде, кто возвышает ее голос на улицах», говоря: «Придите ко мне и будете просвещены. ... Я научу вас науке Бога»<sup>89</sup>. «Премудрость с юга» является ссылкой на библейскую «Царицу юга» – царицу Савскую, пришедшую увидеть царя

<sup>87</sup> *Aurora*, p. 35.

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 33.



Соломона. В комментаторской традиции царица Савская объединена ассоциативными связями с такими библейскими персонажами и аллегорическими фигурами, как Мириам, сестра Моисея и прототип Марии Магдалины, Богоматерь и Экклессия. Образ царицы Савской был также связан с алхимией, так как считалось, что она была автором нескольких алхимических трактатов. Она позднее появляется на страницах «*Aurora*» второй раз, «украшенная как невеста для своего мужа», имеющая на голове «корону царства, сияющую лучами двенадцати звезд» и держащая «в своей руке власть, достоинство, силу и господство»<sup>90</sup>. Автор, таким образом, вводит эсхатологический смысл в свой текст, вызывая у читателя ассоциации с Небесным Иерусалимом – Церковью во славе, сходящую с небес и «украшенную как невеста для ее мужа» (Откр. 21:2). Этот образ Софии из «*Aurora*» имеет, бесспорно, некоторое сходство с картиной Тициана. Если предположить, что две женщины в «Любви земной и небесной» обладают похожей сущностью и символизируют Церковь-Премудрость в разных ее проявлениях, то их атрибуты соответствуют описанию Софии в «*Aurora*». Так, Тициан изобразил одетую героиню как невесту с короной-венком на голове и закрытым золотым сосудом – символом богатств и власти – под ее рукой. Образы света, которые играют такую заметную роль в тексте «*Aurora*», находят свое выражение в картине, являясь атрибутом обнаженной женщины.

Образ *Sapientia Dei* в алхимическом трактате включает в себя две стороны Софии из книг Премудрости – положительную и отрицательную. Однако, по сравнению с Библией, эти две стороны Софии не только противопоставляются одна другой, как

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 55.

светлая и темная или как мудрый (правильный) или неразумный (порочный) жизненный путь. Они также включают в себя дополнительное значение противопоставления между материей и духом, характерное для гностицизма. Премудрость в «*Aurora*» близка гностической «Небесной Софии», а также «падшей Софии», погруженной в материю и взывающей о помощи<sup>91</sup>. Однако необходимо отметить, что, по контрасту с гностиками, противопоставление материи и духа в «*Aurora*» не является противопоставлением добра и зла, но обозначает контраст между совершенным состоянием вещества или души и несовершенным, но обладающим потенциалом совершенствования. Это означает, что субстанция нетленности или начало бессмертия есть во всем и ожидает своего «освобождения». В своей мольбе о помощи на страницах трактата падшая София использует выражения, характерные для Невесты из Песни Песней, когда та тоскует о своем возлюбленном. Таким образом, автор «*Aurora*», используя образы из библейской оды, проецирует читателя-алхимика на место Небесного Жениха, который должен освободить падшую Софию из плена.

Премудрость в своей светлой ипостаси имеет черты, ассоциирующиеся со Святым Духом. Известно, что в некоторых гностических сектах Софию называли «Святой Дух» и «*virgin Pneuma*»<sup>92</sup>. Премудрость, как персонификация женского начала в Боге или как Святой Дух, действует на каждого отдельного человека и наделяет его или ее благодатью. Эта ситуация ведет к новому пониманию личного спасения и инди-

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>92</sup> W. Bousset, *Hauptprobleme der Gnosis* (Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments, X), Göttingen, 1907, pp. 1, 5, 13, 59-65, and 326, n. 1, see *Aurora*, p. 188.

видуальной ответственности верующих, поскольку каждый должен «освободить» или дать проявиться божественному началу внутри себя. Таким образом, люди становятся ответственными за свое спасение перед собой, перед Богом и перед другими людьми – Церковью. В конечном результате их искупительная миссия приобретает универсальный характер и становится сравнимой с миссией самого Христа. Согласно такому взгляду Церковь представляется как сообщество избранных, отмеченных или освященных Премудростью. Условия индивидуального спасения обретают парадоксальность, потому что для того чтобы стать детьми Бога и высвободить свое божественное начало (Премудрость), заключенное внутри и затянутое пленкой телесности, люди должны следовать за Софией и просить ее о помощи. Другими словами, они должны обратиться прежде всего к самим себе и искать свет Премудрости в своих собственных душах.

Какое иконографическое свидетельство можно привести в пользу алхимического истолкования «Любви земной и небесной»? Думается, что иллюстрация в тексте 18 века «*Geheime Figuren der Rosenkreuzer*» дает нам возможность лучше понять сложную символику тициановской картины. Иллюстрация изображает «Деву Софию, как Небесную и Земную Еву, Мать всех созданий на небесах и на земле». Руб в «Герметическом музее» объясняет иллюстрацию следующим образом.

Премудрость является женской эманицией Бога, через которую Его духовное семя реализуется сначала в произнесенном слове Небесной Софии, затем в материи через лоно Природы. Последняя является падшей, низшей Софией, и отождествляется с Меркурием – основой всех металлов<sup>93</sup>.

<sup>93</sup> Roob, *The Hermetic Museum*, p. 502.

На иллюстрации голова Софии окружена ореолом из солнечных лучей, обозначающих «Солнце Правды». Над ее головой «Звезда восточных королей» (волхвов). Надпись слева описывает Софию как «Небесную Еву, мать нового рождения»; надпись справа характеризует ее как «Земную Еву, мать старого рождения». Два священных потока истекают из груди Софии: красный серный поток символизирует «пот солнца» и белый Меркурьев поток обозначает «молоко Девы»<sup>94</sup>. Вместе эти два потока составляют Эликсир бессмертия. Надпись слева гласит, что тот, кто хочет увидеть Софию обнаженной, должен «искать дружбы *Archaeo*, верного привратника»<sup>95</sup>. Таким образом, изображение Софии включает в себя небесные и земные аспекты ее проявления, а также характеризует ее как андрогинное существо, соединяющее в себе женские и мужские характеристики. София обладает чертами Премудрости (Христос, как Солнце Правды; а также Небесная Ева) и падшей Софии (Природа и Земная Ева). Благодаря ассоциациям с рождением Иисуса образ Девы Софии сближается также с обликом Богоматери. Обратимся теперь к тексту «*Aurora*» и проследим основные этапы духовно-алхимического процесса в том виде, как он представлен в Притчах.

### 1. Первая Притча

Первая притча о «Черной земле, откуда произошли семь планет» может рассматриваться как общее введение к процессу совершенствования. Притча начинается с жалобы Премудрости на большое черное облако, которое покрыло землю и ее душу. София просит освободить ее «из руки ада» и обещает тем, кто сумеет помочь, вечную

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> *Ibid.*

жизнь<sup>96</sup>. В этом печальном состоянии она демонстрирует свою темную сторону и приближается к падшей Софии гностиков: она – мировая душа, скованная материей и покрытая тьмой. На этой стадии Премудрость получает имя «черная земля». В алхимии черная земля или «жаждущая земля» ассоциируется с первоначальной материей (*prima materia*), стремящейся к союзу с «божественной водой», описанной как «царь, сходящий с неба». Этот образ жаждущей земли применялся в библейских комментариях к Богородице: Мария, напившись Божьей росой, родила Христа – «хлеб жизни»<sup>97</sup>. Другое соответствие устанавливается между жаждущей землей и человеческим телом: Церковь «обрызгивает нас росой из купели и пробуждает землю нашего тела росой крещения»<sup>98</sup>.

Таким образом, Премудрость первой притчи – это падшая София, мировая душа, заключенная в темницу материи и ожидающая освобождения, а также черная земля алхимического процесса. Спасение Софии возможно с помощью алхимика, кто должен преобразовать себя из земного человека в небесного. Таким образом, сам процесс освобождения души-Софии составляет обожение алхимика, превращение его в бессмертное существо, подобное воскресшему Христу. В алхимических терминах описанный процесс представляет собой получение Лаписа.

Премудрость обещает алхимику, что если он выберет ее путь, то «он не должен будет бояться снежного холода, а вся

<sup>96</sup> *Aurora*, pp. 57 – 9.

<sup>97</sup> Ephraem, Syrus, St, *Hymni et Sermons*, 4 vols., Lamy, T.J. (ed.). Mechliniæ, H. Dessain, 1886-1902, 4 vols, II, col. 744, cited in *Aurora*, p. 236.

<sup>98</sup> Maximus of Turin, *Homilia 101*, vol. 57, cols., 487-90, in *Patrologiæ Cursus Completus, Series Latina*, J.P. Migne (ed.), 221 vols., Paris, 1844 – 64, cited in *Aurora*, p. 236.

его семья будет иметь покрытие – светлый лен и пурпур»<sup>99</sup>. Согласно анализу текста «*Aurora*», предпринятому Марией-Луизой фон Франц, белый и красный – это «цвета *filii philosophorum* и его невесты» или, иначе, цвета бессмертия<sup>100</sup>. *Filius philosophorum* отождествляется с Премудростью или воскресшим Христом, а невеста, приготовленная к мистическому браку, символизирует Церковь и душу. В алхимии белый и красный цвета обозначают стадии *albedo* и *rubedo*. В картине Тициана эта цветовая символика отчетливо проступает в ярком сопоставлении красного и белого. В произведении нет черного цвета, который бы символизировал *nigredo*, но в тексте «*Aurora*» эта начальная стадия алхимической работы обозначается не только как «темнота», но и как «обесцвечивание»<sup>101</sup>. Алхимики, следуя Аристотелю, верили, что все цвета возникают из комбинации белого и черного<sup>102</sup>. Поэтому можно предположить, что «обесцвеченные» сцены, изображенные на рельефе саркофага, символизируют это состояние темноты, связанное с «земным» или историческим временем, когда София была окована телесностью и грехом.

Автор заканчивает первую притчу космологическими образами солнца, луны и семи звезд, которые он соединяет с семью металлами, которые должны быть очищены «девять раз до тех пор, пока они не станут как жемчужины (по виду) – это Обеление»<sup>103</sup>. Космологические образы вводят эсхатологическое измерение в повествование, соединенное с будущим обновлением мира и «переорганизацией элементов» нового

<sup>99</sup> *Aurora*, p. 61.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>102</sup> M. Rzepinska, 'Tenebrism in Baroque Painting and Its Ideological Background', in *Artibus et Historiæ*, v. 13, 1986, p. 105.

<sup>103</sup> *Aurora*, p. 65.

творения. Жемчужины обозначают Философский Камень, а также золото философов<sup>104</sup>. Другая цепь ассоциаций, связанных с космологическими образами, вводит символику пола в текст «*Aurora*» – солнце (*Sol*) связано с мужскими характеристиками, а луна (*Luna*) – с женскими<sup>105</sup>.

Таким образом, первая притча обозначает весь процесс в его основных моментах. Это очищение вещества и достижение его нетленности. Процесс описан в образах, вызывающих религиозные, алхимические и космологические ассоциации. Процесс превращения вещества символизирует духовное совершенствование или обожение алхимика, достижение им бессмертия. Вечная жизнь или бессмертие обозначается как мистический брак между Богом и очищенным благодатью Святого Духа творением – Церковью. Автор использует характерные для традиции истолкования Песни Песней образы превращения влюбленных друг в друга для того, чтобы показать цепь превращений одной субстанции в другую. Космологические образы служат своего рода связующим звеном между христианскими и алхимическими ассоциациями, создавая набор мотивов со взаимно-проникающей символикой.

## 2. Вторая Притча

Следующая притча пророчествует, что «время должно прийти, когда Бог пошлет Своего Сына». Поэтому «смерть, которую женщина принесла в мир, в этот день женщина изгонит из мира»<sup>106</sup>. Женщина из притчи – это Премудрость, кто в этом отрывке переключается с двумя другими обра-

зами, Евы и Марии – Новой Евы<sup>107</sup>. Богоматерь, родив Спасителя, победила смерть, которую первая женщина – Ева – принесла в мир. В силу своих ассоциаций с Софией, Ева и Мария усваивают ее темную и светлую стороны. Гностики рассматривали Еву как персонификацию «общей природы», присущей людям и богам, смертным и бессмертным<sup>108</sup>. В алхимии Ева, как «мать всех живущих» (Быт. 3:20), часто ассоциировалась с женским принципом вещества. В христианской традиции она является одним из прототипов Церкви<sup>109</sup>. Однако более тесно с аллегорическим образом Церкви, побеждающей смерть, в тексте «*Aurora*» связана Дева Мария: «Все защиты ада разрушены, потому что смерть более не имеет власти, и двери ада не удержат ее, так как десятая монета, что была потеряна, найдена, и сотая овца обнаружена в пустыне, и число наших братьев со времени падения ангелов восстановлено»<sup>110</sup>.

Последние строки относятся к притчам из Евангелия от Луки о «Потерянной овце» (15:1-7) и о «Потерянной монете» (15:8-10). Потерявшаяся овца, которая была найдена, обозначает грешника, который был спасен посредством покаяния. Таким образом, вторая притча «*Aurora*» вводит тему будущего спасения греховного человечества, страдающего в результате проступка Евы. Спасение становится возможным через посредничество Богоматери, отождествляемой с Церковью в ее историческом времени. Позади фигур Евы и Марии, поглощая их, проступает всеобъемлющий образ Софии. В конце притчи автор раскрывает алхимический смысл происходящего процесса: «Возьми от него разрушающее начало и добавь к

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>105</sup> Theodoret of Cyrus. *Explanatio in Canticum Canticorum*. In *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*, J.P. Migne (ed.), 221 vols., Paris, 1844 – 64, vol 81, col. 177, cited in *Aurora*, p. 238.

<sup>106</sup> *Aurora*, p. 69.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>108</sup> *Ibid.*, pp. 256 – 7.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>110</sup> *Ibid.*, pp. 69 – 71.

нему естественное начало, через которое его жизнь должна усовершенствоваться<sup>111</sup>. Автор «*Aurora*» здесь имеет в виду Меркурьеву воду, которая обозначает как смерть, так и жизнь. Эта вода отождествляется не только с Премудростью и Богородицей, но и с Евой. В алхимическом смысле, действие воды направлено на извлечение подвижной души из разрушенного минерального тела<sup>112</sup>.

В картине Тициана мотив воды является одним из главных. Вода фонтана определяет центр композиции, разделяя и связывая между собой правую и левую части произведения. Так же, как и атрибуты обнаженной женщины, такие, как ее нагота, красная мантия и пылающая ваза, значение мотива воды неоднозначно. Вода объединяет в себе противоположные начала, что в свою очередь соответствует алхимическим образам «*Aurora*», обладающим многозначностью.

Если предположить, что текст «*Aurora*» повлиял на создание картины Тициана, то сцены рельефа на фонтане-саркофаге справа соотносятся с темной стороной Премудрости (падшей Софией). Как упоминалось раньше, обесцвеченное изображение может представлять период изменения Софии/Церкви в историческом времени. Сцены рельефа, таким образом, ассоциируются с основными событиями истории спасения. В самом деле, фигуры мужчины и женщины справа, разделенные столбом, напоминают сцену грехопадения. Можно сравнить это изображение с «Грехопадением» (Мадрид, Прадо), написанным Тицианом в 1570. Как и в поздней композиции, на рельефе подчеркнута фигура Евы, кто играет ведущую роль в событии, повлек-

шем за собой проклятие человеческому роду. В алхимии Адам и Ева изображались, как мужской (*sulphur*) и женский (*quicksilver*) принципы вещества. Иллюстрация 15 века из алхимического трактата «*Buch der Heiligen Dreifaltigkeit*» представляет нечистоту основных металлов (алхимики считали, что основные металлы представляют собой «испорченные» или «загрязненные» золото и серебро), как результат грехопадения первых людей. Вся страница трактата обозначает *nigredo*. Копье, направленное на грудь Адама, символизирует очищение металлов «посредством огня»<sup>113</sup>.

Что, однако, представляет собой сцена избития на рельефе, расположенная левее от предполагаемой сцены грехопадения? Есть подобное изображение сцены насилия на «Гентском алтаре» (Ян и Губерт ван Эйк, Гент, собор св. Бавона, 1432), которое расположено над фигурой Евы. На алтаре написанный рельеф венчает фигуры первых людей, изображая «Жертвоприношение Авеля» над Адамом и «Каин убивает Авеля» над Евой. Сцена над Евой напоминает сцену насилия на рельефе в «Любви земной и небесной». Картина Петруса Крестуса (ок. 1410 – 1476) «Рождество Христово» из Национальной галереи в Вашингтоне представляет другой пример сочетания образа Евы и сцены убийства Авеля Каином. Адам и Ева изображены на колоннах написанной рамы, окружающей основную сцену «Рождества». Среди сцен из Бытия, представленных на раме, есть изображение «Каин, убивающий Авеля». Известно, что Тициан знал произведения нидерландских художников, влияние которых можно проследить в его творчестве<sup>114</sup>.

<sup>111</sup> *Aurora*, p. 71.

<sup>112</sup> L. Abraham, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998, p. 77.

<sup>113</sup> Roob, *The Hermetic Museum*, p. 209.

<sup>114</sup> O. Logan, *Culture and Society in Venice 1470 – 1790: The Renaissance and its Heritage*, London: Batsford, 1972, p. 224. This interpretation of the scene as *Cain*

С другой стороны, появление сцены убийства Авеля рядом со сценой грехопадения оправдано теологически, так как наиболее важным следствием грехопадения стала порча человеческой природы и смертность людей. Убийство Авеля, первого пастуха и первого умершего, является прототипом смерти Христа-Пастыря<sup>115</sup>. В теологии подчеркивается контраст между кровью Авеля, описанной в Бытии как вопиющей из земли и призывающей к мщению, и кровью Христа, что призывает милость Господню на грешников<sup>116</sup>. Каин часто изображался, убивающим Авеля деревянной палкой или ветвью дерева<sup>117</sup>. Сравнение между сценой насилия в «Любви земной и небесной» и поздней картиной Тициана «Каин и Авель» (1543–1544, Венеция, Санта-Мария делла Салюте) демонстрирует некоторое сходство между ними. «Книга Премудрости Соломона» (Прем. 10:1-4) устанавливает связь между этими событиями мировой истории и спасительной миссией Премудрости. София «спасла» Адама «от собственного его падения; она дала ему силу властвовать над всем». Затем, после того как Авель погиб от руки брата, Премудрость избавила «ради него» потопляемую землю от потопа, «сохранив» Ноя «посредством малого дерева». Таким образом, сцены на рельефе под фигурой обнаженной женщины/Софии могут изображать следствия непослушания первых людей воле Бога: это сцены «Грехопадение» и «Каин, убивающий Авеля».

*Slaying Abel* was already offered by Charles de Tolnay (1970, p. 39).

<sup>115</sup> H. Russell, et al., *Eva / Ave. Women in Renaissance and Baroque Prints*, exh. cat., National Gallery of Art, Washington and New York, 1990, p. 113.

<sup>116</sup> R. Frye, *Milton's Imagery and the Visual Arts: Iconographic Tradition in the Epic Poems*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1978, p. 300.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 303.

Согласно Марии-Луизе фон Франц, образы насилия и смерти, играющие значительную роль во второй притче и перекликающиеся со ссылками на рождение Христа, обозначают алхимическое «рождение» нетленной субстанции<sup>118</sup>. На картине эти образы связаны с фигурой Авеля, являющегося ветхозаветным прообразом Христа, а также одним из символов Церкви. Согласно «Граду Божьему» св. Августина, Авель является основателем города Бога, образа подлинной Церкви<sup>119</sup>. В алхимическом смысле, сцена грехопадения символизирует разделение мужского и женского принципов основного вещества; а сцена убийства Авеля обозначает стадию *nigredo*.

### 3. Третья Притча

Третья притча о «Бронзовых воротах и железных засовах вавилонского пленения». Она начинается с освобождения души, находящейся в плену у материи<sup>120</sup>. В притче используются образы из Исаяи (45:1-2): «Так говорит Господь помазаннику Своему ... Я пойду пред тобою, и горы уравнию, медные двери сокрушу, и запоры железные сломаю». Эти слова из Исаяи, также как и мотив «вавилонского пленения», указывают на заточение души в темнице ада и ее освобождение Христом, сошедшим в ад после Своей смерти. В алхимическом смысле эти образы ассоциируются с извлечением «жидкой души» из вещества<sup>121</sup>. Согласно алхимикам, работа состоит в приведении твердых тел в жидкое состояние и отделении души от тела, поскольку металл, подобно человеку, имеет душу и тело. Ал-

<sup>118</sup> *Aurora*, p. 249.

<sup>119</sup> H. Oberman, *Forerunners of the Reformation: The Shape of Late Medieval Thought, illustrated by key documents*, P. Nyhus (trans.), New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966, p. 20.

<sup>120</sup> *Aurora*, p. 73.

<sup>121</sup> *Ibid.*, pp. 261 – 2.

химик должен разрушить тело и извлечь из него душу<sup>122</sup>. Следующая ступень – это кормление души «пшеничным маслом и медом из скалы». Учитывая хорошо известный образ Бога как скалы спасения, кормление ассоциируется с духовной пищей и духовным пониманием. В алхимическом смысле речь идет о начале формирования Философского Камня<sup>123</sup>. Далее извлеченная душа нуждается в отдыхе, очищении и помазании для того, чтобы она могла дать жизнь новому бессмертному существу: «Затем я могу спать в мире, и семь даров Святого Духа снизойдут на меня. ... Они должны будут очистить меня от моих тайных грехов и от грехов других людей. После этого я не буду помнить все мои проступки, поскольку Бог помажет меня маслом радости для того, чтобы я обрела добродетель проникновения в день моего воскресения, когда Бог оденет меня славой»<sup>124</sup>.

Слова «день моего воскресения» ассоциируются с пасхальными событиями и Воскресением Христа. Они произносятся от имени Спасителя в пасхальном служении. «Добродетель проникновения» характеризует способность тела воскресшего Христа превосходить законы природы и проникать сквозь стены<sup>125</sup>. Таким образом, притча подразумевает, что получено нетленное вещество: «Поэтому это поколение придет и уйдет, прежде чем он придет, кто послан, кто снимет с нас ярмо нашего пленения»<sup>126</sup>. Эти слова «*Aurora*» указывают на строки из Екклесиаста (1:4), намекающие на «вечную землю»: «Род проходит и род приходит, а земля пребывает во веки». В алхимии вечная земля обозначает субстанцию бессмертия.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> *Ibid.*, pp. 73 – 5.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 75.

Суммируя, можно сказать, что третья притча описывает получение неизменяемого вещества – вечной земли, которая отождествляется с воскресшим Христом или Антропосом. Притча изображает растворение основного металла и отделение души вещества от его тела, что аллегорически представлено, как освобождение души (Софии) из ада (материи). Притча заканчивается надеждой всех живущих на спасение, ожидающее их в конце времен.

Можно предположить, что сцены слева на рельефе в «Любви земной и небесной» являются иллюстрацией третьей притчи. Две фигуры с краю могут относиться к пасхальным событиям и изображать Адама и Еву, восставших из мертвых. Поскольку Адам и Ева являются первыми людьми, их освобождение из плена ада в композициях «Схождение Христа в ад» и «Распятие» (со сценами воскресения мертвых) символизирует будущее телесное воскресение всех живых и мертвых в день Страшного суда<sup>127</sup>. Однако чем объяснить, что фигура Адама на рельефе имеет несколько странную форму? С начала христианства образы Адама и Христа сопоставлялись в религиозной литературе. Теологи писали, что если из-за проступка одного человека (Адама) все люди были обречены на страдание и смерть, то благодаря добродетели другого человека (Христа) все люди получили надежду на спасение. Считалось, что распятие Христа было на холме Голгофе, которое служило местом погребения Адама. Таким образом, Новый Адам «умер над могилой Старого Адама, чтобы Старый Адам мог жить»<sup>128</sup>. Согласно сирийскому апокрифу 5 века «Пещера сокровищ» Адам говорит о смерти Христа: «Слово Бога придет и пострадает и будет распято над местом,

<sup>127</sup> Schiller, *Iconography*, vol. 2, p. 114.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 130.

где мое тело лежит, так что мой череп будет смочен Его кровью. И в этот час я буду искуплен, и Он приведет меня назад в мое царство и восстановит мне мой дар пророчества и мое священство»<sup>129</sup>.

Эти слова находят свое объяснение в том, что до грехопадения Адам, созданный по образу и подобию Божию, был подобен Христу и имел власть священника и пророка. Поэтому в композициях «Сошествие Христа в ад» и «Страшный суд» восставший из мертвых Адам иногда изображается двойником Иисуса Христа; он одет подобно Спасителю и держит в руке потир, как символ своего священства<sup>130</sup>. Изображение воскресения первых людей можно увидеть на ксилографии Тициана «Триумф веры». Таким образом, левая часть рельефа может ассоциироваться с пасхальными событиями и изображать «Воскресение Адама и Евы», символизирующее будущее спасение всех праведников.

Какое значение имеет лошадь, изображенная на рельефе рядом с фигурами Адама и Евы? Символизм лошади неоднозначен: она может ассоциироваться с жизнью и смертью, «соединенная с разрушительной, но и торжествующей властью огня и с питающей, но и удушающей властью воды»<sup>131</sup>. В свете религиозной традиции этот мотив может ассоциироваться с всадником на белом коне из Откровения Иоанна Богослова (6:2), которого комментаторы Апокалипсиса отождествляли с Христом. Этот всадник обозначает «триумф слова Господня, которое распространяется по всему миру безостановочной победной волной от гроба воскресшего Миссии до концов земли и конца времени»<sup>132</sup>. Белую ло-

шадь также можно увидеть на ренессансных *cassone* – парных сундуках, изготовлявшихся для будущих супругов. Так, например, в истории «Сусанна и старцы» на одном из сундуков можно увидеть изображение рыцаря на белой лошади, который символизирует «справедливость»<sup>133</sup>. Интересно отметить, что белая лошадь, преклоняющаяся перед святым Семейством, занимает видное место на переднем плане произведения Тициана «Поклонение волхвов» (1559, Мадрид, Эскориал), написанного для Филиппа II. Если, согласно традиции, волхвы символизируют Церковь, то лошадь, которая как бы повторяет их жест поклонения, может обозначать благочестивую душу, которая «узнает своего Господина»<sup>134</sup>. Так, св. Григорий Нисский, комментируя строки из Песни Песней (1:9), сравнивает красоту души-Невесты с прекрасной лошадью<sup>135</sup>.

В алхимии символизм лошади преимущественно связан с нагреванием вещества в сосуде. Алхимики делают различие между двумя видами нагревания: «сухим огнем» и «мокрым теплом». Мокрое тепло можно получить, используя водяную баню, так называемую «ванну Марии», названную по имени знаменитой женщины-алхимика Марии Пророчицы – изобретательницы этого прибора, а также используя лошадиный навоз<sup>136</sup>. Лошадь на рельефе поэтому может ассоциироваться с нагреванием или

<sup>133</sup> C. Baskins, "La Festa di Susanna": Virtue on Trial in Renaissance Sacred Drama and Painted Wedding Chests, in *Art History*, vol. 14, no. 3, Sep., 1991, p. 338.

<sup>134</sup> *Bestiary. Being an English Version of the Bodeian Library Oxford, M.S. Bodley 764. With All the Original Miniatures reproduced in facsimile*, R. Barber (trans.), Woodbridge: The Boydell Press, 1993, p. 102.

<sup>135</sup> Gregory of Nyssa, St, p. 91.

<sup>136</sup> G. Roberts, *The Mirror of Alchemy: Alchemical Ideas and Images in Manuscripts and Books from Antiquity to the Seventeenth Century*. London: British Library, 1994, p. 60.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p.131.

<sup>130</sup> *Ibid.*, pp. 131 – 2.

<sup>131</sup> Chevalier, *A Dictionary of Symbols*, p. 516.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 527.



действием Меркурьевой воды. Врач и алхимик Михаил Майер (1568 – 1622) в своем известном произведении «Убегающая Аталанта» («*Atalanta Fugiens*») описывает очищение первоначального вещества, отождествляемого с Латоной – матерью Аполлона и Дианы. Латона, прежде чем родить Аполлона и Диану, должна очиститься от черных пятен на своем лице. Для того чтобы «обелить» Латону, ее нужно поместить в «низкое» место, а именно в навоз. Помещение Латоны в навоз символизирует разложение вещества путем нагревания на ранней стадии операции. После этого Латона становится «по-настоящему белой и превращается в белый свинец, а из этого белого свинца возникает красный свинец и это является началом и концом работы»<sup>137</sup>. Другая ассоциация, связывающая образ лошади с алхимией, вытекает из народных представлений о том, что лошадь обладает даром высекать своими копытами источники воды из земли. Вероятно, именно эту функцию выполняет лошадь на рельефе «Спор между Афиной и Посейдоном» (1508, Санкт-Петербург, Эрмитаж), выполненным Антонио Ломбардо (1458 – 1516) для кабинета герцога Ферарры Альфонсо д'Эсте. Скульптор изобразил лошадь вместо источника воды, в качестве дара Посейдона Афинам. Известно, что Тициан высоко ценил искусство Антонио Ломбардо и, возможно, знал этот рельеф<sup>138</sup>. Действительно, изображения лошади на написанном рельефе Тициана и на рельефе Антонио

Ломбардо похожи. Меркурьева вода или тайный огонь – это основной ингредиент алхимического процесса, необходимый для растворения вещества и дальнейшего его сгущения. Поэтому способность лошади высекать копытами источник воды может символизировать получение этого универсального растворителя.

Еще одно возможное значение изображения лошади на рельефе в картине Тициана связано с описанием лошади в «Бестиарии». Согласно этому описанию, «благородная лошадь должна иметь четыре свойства: форму, красоту, темперамент и цвет»<sup>139</sup>. В этом случае лошадь на рельефе, изображенная под фигурой одетой женщины, может символизировать гармонию четырех элементов вещества. Это гармоническое состояние соответствует стадии *albedo*, как противопоставленной стадии *nigredo*, ассоциирующейся с разделением и насилием (правая сторона рельефа). Считалось, что первородный грех разрушил совершенство и бессмертие человеческой природы и внес разлад и смерть в мир. Например, начальную гармонию райского состояния человека демонстрирует гравюра Альбрехта Дюрера (1471 – 1528) «Адам и Ева» (1504), изображающая четырех мирных животных, которые символизируют четыре темперамента. Такое совершенное сосуществование темпераментов в людях может быть восстановлено только в результате очищения от грехов, что в духовной алхимии символизируется белой стадией *albedo*.

#### 4. Четвертая Притча

Четвертая притча повествует о «Философской вере, которая заключается в числе три»<sup>140</sup>. Автор «*Aurora*» характеризует это число как выражающее «полное

<sup>139</sup> *Bestiary*, p. 103.

<sup>140</sup> *Aurora*, p. 81.

<sup>137</sup> M. Maier, *Atalanta Fugiens. Sources of an Alchemical Book of Emblems*, H. de Jong (ed.), Leiden: E.J. Brill, 1969, p. 115.

<sup>138</sup> W. Stedman Sheard, 'Antonio Lombardo's Reliefs for Alfonso d'Este's Studio di Marmi: Their Significance and Impact on Titian', in *Titian 500, Studies in the History of Art*, J. Manca (ed.), Washington: University Press of New England v. 45, 1993, pp. 315 – 33.

совершенство».<sup>141</sup> Три является числом, раскрывающим тринитарную сущность Бога и человека. Троица есть единство Отца, Сына и Святого Духа. Человек, созданный по образу и подобию Божьему, также состоит из трех частей: тела, души и духа. Автор развивает дальше символизм триединства, отводя специальное внимание Святому Духу, которого он считает посредником между Отцом и Сыном, с одной стороны, и посредником между Богом и людьми, с другой. Возвеличивая значение третьего Лица Троицы, автор «*Aurora*» обращается к популярному направлению в религиозной жизни позднесредневековой Европы<sup>142</sup>.

В книгах Премудрости есть некоторые черты в образе Софии, которые сближают ее со Святым Духом (Прем. 7:26-28). Так, София является «образом благодати» Бога и может проникать всюду и все освящать:

Она – одна, но может все,  
И, пребывая в самой себе, все обновляет,  
И, переходя из рода в род в святые души,  
Приготавливает друзей Божьих и пророков;  
Ибо Бог никого не любит, кроме живущего  
с Премудростью.

(Прем. 7:26-28)

Эта связь между Премудростью и Святым Духом, намеченная в Библии, была развита в раннехристианской сирийской Церкви. Сирийские авторы писали о Святом Духе, как имеющем женский род. Позднее связь между Премудростью и третьим Лицом Троицы получила развитие в литургии. Служба в честь Премудрости, составленная ученым и поэтом Ка-

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>142</sup> В этот период были религиозные сообщества, которые особо подчеркивали роль Святого Духа в миссии спасения. Эти сообщества провозглашали, что единственно верная Церковь – это *Ecclesia spiritualis*, которая объединит людей, освященных печатью Святого Духа.

ролингского Возрождения Алкуином (ок. 735 – 804) и праздновавшаяся по средам, отождествляла Премудрость с Христом и со Святым Духом<sup>143</sup>. Согласно словам этой службы, Премудрость держит все вещи вместе и содержит в себе знание обо всем: «Дух Господа наполняет вселенную и, как всеобъемлющий, знает всякое слово» (Прем. 1:7).

Автор «*Aurora*» отводит специальное внимание посреднической функции Святого Духа, поскольку именно благодаря третьему Лицу Троицы «земное превращается в небесное». Превращение происходит согласно трем действиям Святого Духа: «крещению в воде, крови и огне»<sup>144</sup>. Вода активизирует духовное начало и очищает, кровь питает, а огонь проникает душу и придает ей совершенство. Очевидно, что ассоциации возникают с водой крещения, с кровью Евхаристии и с личным освящением верующего Святым духом. Автор применяет это тройное действие Святого Духа к формированию нового бессмертного существа – алхимического ребенка: «Философы приносят свидетельство, говоря: три месяца вода питает зародыш в лоне, воздух питает его следующие три, огонь хранит его следующие три. Младенец никогда не родится, пока эти месяцы не истекнут, затем он рождается и оживляется солнцем, поскольку оно – оживляет все, что мертво»<sup>145</sup>.

В некоторых алхимических текстах символика материнства сопровождает заключительную стадию оживления огнем, которая определяется как «обеление»: «Обеление есть обжиг и это есть оживление огнем; так как [субстанция] поглощает себя в себе и оживляет себя огнем и оплодотворя-

<sup>143</sup> Newman, *God and the Goddesses*, p. 200.

<sup>144</sup> *Aurora*, p. 85.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 87.

ет себя и беременеет и дает жизнь живому существу ... нужному философам»<sup>146</sup>.

Таким образом, новое бессмертное существо, появляющееся из «лона» Духа, описывается как «белое». Это совершенная душа или «вечная земля», которая вся есть свет. Последующая часть притчи использует дихотомию мужского и женского начала для изображения процесса гармонизации противоположностей, характерного для совершенного существа: «Положи мужское на женское, то есть теплое на холодное. ... И везде написано: Женщина растворяет мужчину, а он фиксирует ее, то есть дух растворяет тело [и размягчает его], а тело делает дух твердым»<sup>147</sup>.

Освящение души следует за примирением противоположностей, когда Дух «убирает всю темноту из тела». В результате всех этих операций осуществляется превращение элементов и получается «благодатная земля»: земля превращается в воду, вода – в воздух, воздух – в огонь, огонь – в благодатную землю<sup>148</sup>. В символическом плане это превращение ночи, греха и смерти в мир света и красок: «Он, кто восстановит [свою] душу, увидит ее краски»<sup>149</sup>. В цветовых образах весь процесс изображается следующим образом: «И он делает все, что черное, белым и все, что белое, красным, потому что вода обеляет, и огонь освящает»<sup>150</sup>.

Притча в дальнейшем излагает эпизод, относящийся к излечению Неемана (4 Цар. 5), когда Нееман семикратно омылся в Иордане и излечился от проказы. Согласно библейским толкованиям, Иордан обозначает крещальную купель, в которой смываются грехи обращенных<sup>151</sup>. Алхими-

ки истолковывали излечение Неемана как относящееся к «излечению» металлов. Они считали, что основные металлы – это на самом деле золото, которое было испорчено болезнью. Так, например, болезнь зародыша в утробе матери сказывается в том, что родившейся ребенок может быть слабым и недоразвитым<sup>152</sup>. Поэтому вещество основных металлов должно быть очищено «семикратной дистилляцией», которая убирает всю «разрушающую влажность» или «смертельную воду» из металла.

Таким образом, четвертая притча излагает процесс получения «вечной» или «благодатной» земли или бессмертного существа, который осуществляется с помощью Святого Духа (Премудрости). Этот процесс «обеления» сравнивается с материнством, поскольку вещество «сочетается» само с собой и рождает алхимического младенца – Лапис. В религиозном смысле речь идет о зачатии у Девы Марии Сына от Духа Святого, что часто сравнивалось с «зачатием» и «вынашиванием» Бога просветленной душой<sup>153</sup>. Женщина на картине, одетая в белое, символизирует это обеленное вещество. Иконографически она имеет сходные черты с теми изображениями Богоматери, которые были созданы под влиянием Песни Песней. Этот тип изображений будет рассмотрен ниже.

## 5. Пятая Притча

Пятая притча повествует о «Доме сокровищ, который Премудрость построила на камне». Образ дома сокровищ связан со строками из книги Притчей (9:1): «Прему-

<sup>146</sup> E. Lippmann, *Entstehung und Ausbreitung der Alchemie*. 3 vols, Berlin, 1919 – 54, III, p. 17, cited in *Aurora*, pp. 290 – 1.

<sup>147</sup> *Aurora*, pp. 88 – 9.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>152</sup> *The Hermetic Museum Restored and Enlarged*, A. Waite (trans.), London, 1893, vol. 2, pp. 68 – 76, cited in *Aurora*, pp. 312 – 3.

<sup>153</sup> J.G. Wechsler, 'A Change in the Iconography of the *Song of Songs* in 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup>, Century Latin Bibles', in *Texts and Responses. Studies Presented to Nabum N. Glatzer on the Occasion of his Seventieth Birthday by his Students*. Fishbane MA. (eds.), Leiden, 1975, p. 84.

дрость построила себе дом, вытесала семь столбов его». В комментариях на Библию дом обычно отождествляется с Церковью, с душой, с Иисусом Христом и с раем. Другими словами, это место встречи Бога и человека или божественной и человеческой природы. Согласно Гонорию Августодуненсису, дом сокровищ обозначает Иисуса Христа или Его тело – Церковь: «Премудрость, то есть Господь Иисус Христос, Сын Божий, построил Себе дом, поскольку Он создал человека в лоне Богородицы, и принял его в неразрывный союз с Собой»<sup>154</sup>. Образ Премудрости, построившей себе дом на камне, ассоциируется также с «мужем благоразумным», который «слушает слова» Бога и «исполняет их» (Мф. 7:24). Камень или скала – это хорошо известная метафора, раскрывающая образ Бога, как основу спасения людей.

Притча повествует, что человек может войти в этот дом сокровищ, который является «небесным раем», через «дверь» – Иисуса Христа<sup>155</sup>. С другой стороны, Премудрость тоже может войти в дом души человека и освятить ее. Поэтому образ благочестивой души сливается с образом рая – Небесного Иерусалима. Это отождествление дома сокровищ с Небесным Иерусалимом подтверждается словами притчи, которые описывают красоту дома: «Но красота этого дома не может быть описана; его стены и улицы изготовлены из чистого золота, и его ворота сверкают жемчугами и драгоценными камнями, и в его основании четырнадцать камней, содержащих основные добродетели всего строения»<sup>156</sup>.

<sup>154</sup> Honorius Augustodunensis, 'Quaestiones et Responsiones in Proverbia et Ecclesiasten', in *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*, J.P. Migne (ed.), 221 vols., Paris, 1844 – 64, vol. 172, cols. 316 ff., cited in *Aurora*, p. 318.

<sup>155</sup> *Aurora*, pp. 101 – 3.

<sup>156</sup> *Ibid.*, pp. 105 – 7.

Подобного рода образы можно встретить у английской писательницы-мистика Джулианы из Нориджа (1342 – 1416). В своем видении конца мира Джулиана описывает душу как новый мир, Небесный Иерусалим, который вместил в себя Бога: «Я увидела душу настолько большую, как если бы она была бесконечным миром и ... благоговым городом. В центре этого города сидит наш Господь Иисус, Бог и человек, красивый собою и высокий, главный епископ, самый достойный царь, наиболее благородный Господин ... Потому что в нас Его бездомный дом и Его бесконечное обиталище»<sup>157</sup>.

Один из наиболее подходящих образов для праведной души, вместившей в себя Бога, это, конечно, зачатие Богородицы Иисуса Христа в момент Благовещения. Следующая часть притчи описывает четырнадцать добродетелей души, некоторые из которых ассоциируются с Марией: «Вторая – это смирение, о которой написано: поскольку призрел Он на смирение Рабы Своей; ибо отныне будут ублажать меня все роды (Лук. 1:48)»<sup>158</sup>. Богородица, таким образом, персонифицирует этот дом сокровищ, который символизирует совершенную душу и Новый Иерусалим – Церковь будущего века, освященную мистическим союзом с Богом<sup>159</sup>. Другие добродетели души, намекая на алхимический процесс, сближают образ души с Лаписом. Так, шестая добродетель – это «Победа; согласно Гермесу: он [Камень] должен одерживать победу над всякой твердой вещью и драгоценным камнем. И Иоанн в Апокалипсисе: Ему, что преодолевает, я дам неуловимую

<sup>157</sup> Hadewijch, *Complete Works*, C. Hart (ed.), New York: Paulist Press, 1980, p. 67, cited in Newman, *God and the Goddesses*, p. 233.

<sup>158</sup> *Aurora*, p. 107.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 109.

сокровенную манну и новое имя, которое назовут уста Господа»<sup>160</sup>.

Эти слова перекликаются с Апокалипсисом (2:17): «Имеющий ухо (слышать) да слышит, что Дух говорит церквам: побеждающему дам вкушать сокровенную манну, и дам ему белый камень и на камне написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает». Алхимически строительство дома сокровищ представляет собой коагуляцию Философского Камня. Алхимики сравнивают Лапис с домом, имеющим четыре стены, соответствующие четырем элементам<sup>161</sup>. Четырнадцать добродетелей характеризуют правильную организацию этих элементов. Например, «сдержанность» это такое распределение элементов, при котором «тепло сдерживается холодом, сухость – влажностью; и философы со вниманием наставляют, что одно не должно превосходить другое»<sup>162</sup>. Таким образом, образ дома сокровищ включает в себя, помимо упомянутых значений, еще субстанцию бессмертия, которая является результатом правильной организации элементов. Иллюстрация 14 века к тексту «*Aurora*» изображает алхимика, входящего в дом сокровищ Премудрости<sup>163</sup>. Другое изображение дома сокровищ можно увидеть в издании 1512 г. произведения испанского поэта и философа Раймунда Луллия (1235 – 1315) «Новая логика» («*De Nova Logica*»). Иллюстрация изображает этот дом на вершине лестницы творения, которая ведет вверх от начального уровня минералов через уровни растений, животных, людей и ангелов к Богу<sup>164</sup>.

На картине Тициана замок на холме, изображенный за сидящей женщиной и яв-

ляющийся ее атрибутом, может обозначать этот «дом сокровищ на камне». Другой ее атрибут – это золотой сосуд, ассоциирующийся с «золотом» и сокровищами. Золото, помимо многих других значений, символизирует бессмертие и совершенствование в добродетели: «ибо золото испытывается в огне, а люди, угодные Богу, в горниле уничтожения» (Сир. 2:5). Св. Григорий Нисский использует символизм золота, описывая следующим образом процесс очищения человеческой природы – Невесты Бога, «обесцвеченной» или «почерневшей» вследствие греха: «Если любое чужеродное вещество смешается с золотом и загрязнит его, опытный золотых дел мастер исправит ситуацию, очистив золото в огне... Человеческая природа была золотой в начале и сияла благодаря своему сходству с истинным Добром. Однако она потеряла цвет и почернела из-за примеси греха, подобно тому, как Невеста говорит в начале Песни Песней, что ее небрежность в обработке виноградника сделала ее черной [1:5]. Бог, творящий все вещи в Премудрости, озабочен недостатком Своей Невесты. Он ведет ее назад к ее благодатному началу, убирая то, что было очернено в результате греха, и меняя ее цвет на первоначальный, ... красота золота восстановилась в результате очищения»<sup>165</sup>.

В библейской символике, связанной с супружеством, золото и сокровище обозначают «добродетельную жену», чья цена «выше жемчугов» (Притч. 31:10) и «достоинство ее драгоценнее золота» (Сир. 7:21). Этот символизм устанавливает также ассоциацию между добродетельной женой и Премудростью, кто возвеличивается как высшая награда, которую люди могут получить:

<sup>165</sup> Gregory of Nyssa, St., p. 91.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>163</sup> Roob, *The Hermetic Museum*, p. 350.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 286.



дующий образ, характеризующий красоту Невесты, это «столп из слоновой кости» (Песн. 7:5): слоновая кость является одним из символов чистоты<sup>170</sup>. Часто встречающаяся эмблема на изображениях Богоматери-Невесты – это золотой сосуд, в котором хранилась манна (Исх. 16:33). Этот сосуд является символом Марии, в чьем лоне хранился Христос – «хлеб живой, сошедший с небес» (Ин. 6:51)<sup>171</sup>. Эти эмблемы из иллюстраций к «Часослову» можно узнать в мотивах пейзажа в произведениях ведущих художников Возрождения<sup>172</sup>. Таким образом, можно предположить, что женщина слева в «Любви земной и небесной», одетая как невеста и окруженная атрибутами, связанными с образом Невесты из Песни Песней, ассоциируется с Девой Марией, чей облик на картине сливается с образами Премудрости, Церкви и души, очищенной от греха и восстановленной до своей первоначальной красоты.

Рассмотрим остальные детали левой части композиции. Зайцы, сидящие на заднем плане, вероятно, имеют такой же смысл, как и заяц на рассмотренной во второй главе луврской картине «Мадонна и младенец со св. Екатериной». Они являются символом плодovitости и ассоциируются с обновлением жизни в физическом и духовном плане. В алхимическом смысле их спокойная поза может обозначать приручение Меркурия – необходимое условие получения золота. Розы являются атрибутом Мадонны, а также Премудрости: «Я возвысилась... как розовые кусты в Иерихоне» (Сир. 24:15). В иллюстрациях к «Часослову Премудрости» Сузо София изображается с розами в

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>172</sup> C. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 101. Wood cites Giovanni Bellini's *Madonna of the Meadow* of 1505 as one of the examples.

руках<sup>173</sup>. В алхимии красная роза является символом Красного Камня<sup>174</sup>.

Красный рукав белого платья сидящей женщины ассоциируется с наступающей стадией *rubedo*. Согласно алхимикам, красный цвет *rubedo* «спрятан» внутри белой стадии *albedo*<sup>175</sup>. Таинственный красный рукав может быть связан также с космологической символикой. В комментариях на Бытие (38:27-30) близнецы, рожденные Фамарью, были связаны ассоциативно с солнцем и луной. Когда Фамарь рожала, сначала показалась рука одного близнеца, и повивальная бабка «навязала ему на руку красную нить, сказав: этот вышел первый». Однако младенец «возвратил руку свою» и первым родился брат его Фарес, а Зара с красной нитью родился вторым. Близнецы Фамари сопоставлялись с солнцем и луной на том основании, что луна появляется на небе, как бы только для того, чтобы дать дорогу солнцу<sup>176</sup>. В свете этих ассоциаций с близнецами Фамари, одетая женщина с красным рукавом (Невеста/Мария/Премудрость/Церковь/душа) сближается с образом луны, в то время как обнаженная женщина (София) усваивает символическое значение солнца. Вместе они обозначают созвездие Близнецов, третий знак зодиака, управляемый планетой Меркурий.

Женщина слева смотрит прямо на зрителя с таким вниманием, словно она вслушивается в только что произнесенные слова. Согласно теологам, Мария зачала Христа-Слово в самый момент Благовещения через свои уши. Эта интерпретация Воплощения Иисуса иллюстрируется на картине Тициана «Благовещение» (1560-е годы, Венеция,

<sup>173</sup> Abraham, *A Dictionary*, p. 173.

<sup>174</sup> Roob, *The Hermetic Museum*, p. 690.

<sup>175</sup> Abraham, *A Dictionary*, p. 174.

<sup>176</sup> G. Scholem, *La Kabbale*, Paris, 1951, pp. 107 and 186, cited in Chevalier, *A Dictionary of Symbols*, pp. 671 – 2.

Сан Сальвадор), где Мадонна приподнимает свою вуаль, открывая ухо и принимая приветствие Архангела Гавриила. Таинство Воплощения подчеркнуто в произведении руками Архангела, сложенными накрест на груди в жесте Богопочитания – приветствии, признающем присутствие Самого Творца. Таким образом, мотив «вслушивания» одетой женщины в «Любви земной и небесной» дополняет значение образа в его ассоциации с Мадонной – Невестой Создателя. Теологи истолковывали Благовещение, как заключение брачного союза между человеческой природой и божественной.

### 6. Шестая Притча

Шестая притча повествует о «Небе, и земле, и организации элементов». Она описывает видение нового творения, которое является результатом гармонического соединения элементов<sup>177</sup>. Новое небо и новая земля будут состоять из тех же четырех элементов, как и наш мир; однако их организация будет соответствовать нетленности вещества и бессмертию людей. Автор уподобляет новое и старое творение земному Адаму и Христу – небесному Адаму: «Как в Адаме все умерли, так во Христе все [люди] должны ожить. Поскольку через человека пришла смерть, то и через человека [Иисуса] воскресение из мертвых. Поскольку первый Адам и его сыновья произошли из испорченных элементов, то было необходимо, чтобы сделанное было разрушено; и второй Адам, называемый философическим человеком, через чистые элементы вошел в вечность. Поскольку то, что составлено из простой и чистой сущности, останется во веки»<sup>178</sup>.

Таким образом, для того чтобы достичь совершенства, работа должна совершить

<sup>177</sup> *Aurora*, p. 121.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 131.

круг. От земли, которая является «основанием всех небес, поскольку она появляется сухой при разделении элементов», алхимик должен получить новую землю, как основание нового неба, которая отождествляется со вторым Адамом, Кто примиряет в Себе противоположные качества вещей, такие как мужское и женское, активное и пассивное, холодное и теплое. Он является воскресшим Христом и Премудростью<sup>179</sup>.

Притча, таким образом, фокусируется на образе «земли», который переключается с образом души/Софии из предыдущих притч. Однако теперь этот образ восстановлен в своей первоначальной чистоте и красоте. Из этой одухотворенной земли рождается новый мир и бессмертный человек – Антропос. Согласно Марии-Луизе фон Франц, «изменяющаяся форма Антропоса, появляющаяся то как мужчина, то как женщина, характерна также для учения мандеян, где Искушитель иногда называется Адакас, или Адам, или «внутренний человек»; иногда он появляется как сияющая женская фигура, а также как «знание Бога»<sup>180</sup>. Тема Антропоса – универсального существа – продолжается в следующей притче.

### 7. Седьмая Притча

Седьмая притча о «Разговоре влюбленных» повествует о формировании бессмертного существа, которое состоит из совершенного тела, души и духа. Притча широко использует эротическую символику Песни Песней для описания этого процесса. Более того, глава выстроена по аналогии с библейской книгой и состоит из набора высказываний, принадлежащих влюбленным, обращающимся друг к другу. Интересным является то, что слова, сказанные в Песне Песней од-

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 361.

<sup>180</sup> R. Reitzenstein, *Das Iranische Erlösungsmysterium*. Bonn, 1921, p. 22, cited in *Aurora*, p. 358.



ним влюбленным (слова, хорошо знакомые современникам Тициана), в «*Aurora*» вкладываются иногда в уста другому влюбленному. Поэтому, слияние этих персонажей в тексте «*Aurora*» является даже более тесным, чем в книге Ветхого Завета: «Я искал ночью в моей постели кого-нибудь, кто заключил бы меня в объятия, и не нашел никого, я звал, и не было никого мне ответить. Поэтому я встану и пойду в город, ища на улицах и площадях чистую деву взять в жены, красивую лицом, еще более красивую телом, в прекраснейших одеждах, чтобы она могла откатить камень от двери моей гробницы и дать мне крылья, как у голубя. Я улечу с ней в небеса и скажу: я буду жить вечно и буду покоиться в ней, поскольку она [царица] стояла одесную меня в золотом одеянии»<sup>181</sup>.

Глава начинается со слов Невесты из Песни Песней, которые в тексте «*Aurora*» говорит Жених, заключенный в темницу. Он символизирует алхимическое тело вещества, которое просит душу помочь ему освободиться. Похожая ситуация описана в тексте византийской алхимической поэмы «*Carmina Heliodori*», где мертвое тело взывает о помощи и просит омыть его и превратить в сияющий дом для совершенной души<sup>182</sup>. Тело может стать духовным и воссоединиться с душой на небесах только с ее помощью, поскольку душа может дать телу крылья для полета. Алхимики пишут, что «поскольку белая женщина освобождается..., а красный мужчина следует за женщиной и держит ее, они (философы) говорят, что женщина имеет крылья, но человек нет»<sup>183</sup>. Похожий

<sup>181</sup> *Aurora*, pp. 133 – 5.

<sup>182</sup> Heliodorus, *Carmina Quattuor, ad Fidem Codicis Casselani*. Goldschmidt G. (ed.), *Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten*, XIX:2, Gissen, 1923, IV, verse 240, p. 57, cited in *Aurora*, p. 364.

<sup>183</sup> Zadith Senior (Zadith ben Hamuel). *De Chemia Senioris Antiquissimi Philosophi Libellus*. Strasbourg, 1566, p. 33, cited in *Aurora*, p. 365.

мотив встречается в текстах манихеев, где описывается союз тела и души после смерти. Воскресшая небесная часть умершего спускается к его земным останкам, принимая образ «мудрого старого человека или сияющей женской фигуры [Даена] и обращается к ним, как к «телу»<sup>184</sup>.

Воскресение алхимического тела сопоставляется с Рождеством Христа: «Я оденусь в пурпурные одежды, от тебя и от меня, и выйду, как Жених из брачного чертога своего»<sup>185</sup>. Образ «Жениха», выходящего из «брачного чертога» навеян псалмом (19:5-6), который входит в тексты рождественского богослужения: «Он поставил в них жилище солнцу, и оно выходит, как жених из брачного покоя своего». В тексте «*Aurora*» эти ассоциации с Рождеством усиливают космологическое значение мотива Жениха, как связанного с солнцем. Когда душа входит в тело (когда Невеста вступает в брачный союз со своим Женихом), она одаряет его «пурпурными одеждами». Пурпур – это «царский» и «неизменяемый цвет»: «Когда душа проникает в самые сокровенные части тела и остается там, то она дает цвет телу; потому как из серы, смешанной с серой, получается наиболее драгоценный цвет, который не меняется и может выдерживать огонь»<sup>186</sup>.

Душа сообщает воскресшему Жениху (одухотворенному телу) «одежды» (цвет). Согласно гностикам, мировая душа обладает «цветом света», которым она покрывает весь материальный мир. В античных мистериях посвящающиеся получали, как символ своего духовного возрождения, «небесные одежды», которые назывались «пе-

<sup>184</sup> Reitzenstein, *Das Iranische*, p. 4, cited in *Aurora*, p. 365.

<sup>185</sup> *Aurora*, pp. 135 – 7.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 372.

чать света»<sup>187</sup>. В алхимических текстах можно встретить изображение универсального человека одетого в «платье из царского пурпура», как символ стадии *rubedo* – «сияющей зари»<sup>188</sup>. Последняя притча, таким образом, описывает супружеский союз между воскресшим телом и душой, заключенный при посредничестве Святого Духа. Воскресший универсальный человек Антропос отождествляется с Софией и эсхатологическим Христом. Премудрость/Христос затем провозглашает словами из Песни Песней: «Я цветок полей и лилия долин, я мать прекрасной любви, и [страха и] знания, и святой надежды ... я вся прекрасна и пятна нет на мне ... я самая достойная дева, появляющаяся как Заря, ослепительно блистающая, избранная как солнце, прекрасная, как луна»<sup>189</sup>.

В следующем отрывке текста Антропос проявляет черты Меркурия (как девы), согласовывающего элементы между собой и примиряющего противоположности: «Я посредница между элементами и согласовываю их между собой: то, что теплое, я делаю холодным и наоборот; то, что сухое, я делаю мокрым, и наоборот; то, что твердое, я делаю мягким и наоборот. Я – конец, и мой возлюбленный – начало; я – вся работа, и вся наука скрыта во мне, я есть закон у священника, и слово у пророка, и совет у мудрого. Я убью, и я оживлю, и нет ничего, чего бы я не могла»<sup>190</sup>.

Притча завершается страстным диалогом влюбленных, говорящих языком из Песни Песней: «Я протягиваю губы к моему возлюбленному, и он прижимает свои

к моим; он и я – это одно; ... крепка, как смерть, наша любовь ... – О, возлюбленная моя ... как прекрасно лицо твое, твои груди прекраснее вина, моя сестра, моя супруга. Глаза твои как озерки Есевонские, волосы твои золотые, щеки твои – слоновая кость, живот твой как круглая чаша, в которой не истощается вино, твои одежды белее снега, чище молока, более светящиеся, чем старая слоновая кость, и все твое тело восхитительно и желанно во всем. ... В этом наша судьба, что мы должны жить в союзе любви с радостью и весельем, говоря: смотри, как это хорошо и приятно для двоих быть вместе в единстве. Сделаем, поэтому, три купца, одну тебе, вторую мне, а третью нашим сыновьям, потому как тройной канат нельзя легко разорвать»<sup>191</sup>. Седьмая притча повествует о воскресении тринитарного существа, которое алхимически отождествляется с Лаписом. Воскресение представлено как химическая женитьба солнца и луны или, в христианских образах, как мистический брак Церкви и Христа в конце времен.

В «Любви земной и небесной» черты Премудрости, которые сближают ее с Марией/Церковью, проявляются в образе одетой женщины. Образ этой дамы имеет без сомнения положительный смысл и является статичным фокусом притяжения для зрителей. Обнаженная женщина обладает двойным значением, ассоциируясь с Небесной Евой и Земной Евой или, другими словами, с Софией и Природой. Как уже упоминалось выше, это двойное значение образа раскрывается для зрителя в процессе созерцания картины: фигура обнаженной героини определяет собой начало и конец рассмотрения произведения. В начале образ этой женщины в сочетании со сценами разделения и насилия на рельефе

<sup>187</sup> W. Bousset, *Hauptprobleme der Gnosis*, (Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments, X.), Göttingen, 1907, pp. 92 – 4, cited in *Aurora*, pp. 372 – 3.

<sup>188</sup> *Aurora*, p. 374.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>191</sup> *Ibid.*, pp. 145 – 9.

ассоциируется с грехом и смертью. В конце ее образ приобретает положительный «небесный» смысл. Если возможно говорить о восприятии произведения в терминах геометрии, то проекция взгляда зрителя будет представлять собой фигуру, близкую к кругу или овалу. Это круговое движение начинается справа, на обнаженном теле женщины, затем скользит по ее бедрам и ногам к сценам на рельефе. Дальше оно идет по изображению на рельефе налево к фигуре сидящей на фоне холма женщины в белом и, наконец, остановившись на мгновение на фигурке *putto*, завершается на великолепном образе обнаженной женщины, сияющей на фоне неба. Такое «круговое» прочтение изображения соответствует Платоновскому кругу любви, который соединяет небесный мир идей с их земным отражением в материи. По словам св. Бонавентуры, всю метафизику можно выразить тремя словами: «эманация, воплощение и завершение»<sup>192</sup>. То есть круг любви предполагает, что любовь Бога к Своему творению отражается в любви созданий к своему Творцу. Эта любовь подвигает человека обратиться душой и сердцем к Богу, как источнику жизни и любви.

Тициановское изображение обнаженной фигуры – Небесной Евы (София) и Земной Евы (Природа) – не противоречит ренессансным представлениям о первой женщине. Исследователи отмечают, что в 16 веке Ева обычно изображалась прекрасной и подобной Венере<sup>193</sup>. Дюрер, например, использовал пропорции античных статуй Аполлона Бельведерского и Венеры Медичи для своей известной гравюры «Адам и Ева» 1504 года<sup>194</sup>. В 1506 году в Ве-

неции одно и то же изображение обнаженной женщины с яблоком в правой руке использовалось в издании «*De Claris Mulieribus*» Джованни Боккаччо (1313 – 1375) для иллюстрации образов как Венеры, так и Евы<sup>195</sup>. Нагота является одним из атрибутов первой женщины. Мотив фонтана может также характеризовать Еву, поскольку очищающее омовение после грехопадения было важным эпизодом такого популярного в Возрождении произведения, как апокрифическое «Житие Адама и Евы»<sup>196</sup>.

Врач и философ, автор чрезвычайно популярных книг по оккультизму Агриппа Неттесгеймский (1486 – 1535) устанавливает в своих сочинениях тесную связь между Софией, Марией и Евой<sup>197</sup>. В своей «Похвале женщинам» (1529, «*Declamatio de nobilitate et praecellentia foeminei sexus*») Агриппа провозглашает, что Ева, как прообраз всякой женщины, выше Адама – прообраза мужчины, поскольку если имя «Адам» значит «земля», то имя «Ева» – это «жизнь». Агриппа также считает, что похожесть на древнееврейском языке имен, обозначающих Еву и Бога, не случайна, но является свидетельством того, что в идее женщины заложено нечто божественное. Женщина – это венец всего творения: «[Бог] создал двух людей по Своему образу. Сначала мужчину и затем женщину, в ком небо и земля получили свое завершение и все свое украшение. ... Поскольку Творец, подойдя к созданию женщины, отдыхал в ней [Сир. 24:12], и поскольку у Него уже не осталось ничего более достойного для создания; в ней были заложены и заключены вся мудрость и мощь Создателя ... Поэтому Мудрец говорит о ней: «Он прославляет

<sup>192</sup> См. Newman, *God and the Goddesses*, p. 291.

<sup>193</sup> Frye, *Milton's Imagery*, pp. 273 – 4.

<sup>194</sup> Russell, *Eva / Eve*, p. 116.

<sup>195</sup> Frye, *Milton's Imagery*, p. 227.

<sup>196</sup> S. Settis, *Giorgione's Tempest: Interpreting the Hidden Subject*, E. Bianchini (trans.), Cambridge: Polity, 1990, p. 117.

<sup>197</sup> Newman, *From Virile*, p. 230.

благородное рождение женщины, которая имела сожитие с Богом, поскольку даже Владыка всех возлюбил ее [Прем. 8:3]<sup>198</sup>.

Образ девы-Меркурия в *Aurora* может иметь любопытные следствия для анализа картины Тициана, поскольку термин «дева» для средневековой культуры был неоднозначным. Так, св. Исидор Севильский (ок. 560 – 636), анализируя это слово, пришел к выводу, что женский род его скрывает «мужское» наполнение. В самом деле «дева» (*virgin*) близко по написанию к таким «мужским» словам как «мужчина» (*vir*) и «доблесть» (*virtus*). В силу этого «дева» может ассоциироваться с андрогинном – существом, которое сочетает в себе мужские и женские характеристики<sup>199</sup>. Алхимики же считали, что Меркурий содержит в себе женское и мужское начало. В этом отношении интересно отметить, что фигура обнаженной женщины на картине Тициана имеет некоторое сходство с образом воскресшего Христа. Поэтому кажется возможным говорить о некотором смешении женских и мужских черт в этом образе<sup>200</sup>. Иконографические прецеденты такого «андрогинного» изображения дают те иллюстрации к Песне Песней, где одной из манифестаций Невесты является Мандрагора – «Невеста с севера, ...

которая срывается рукой»<sup>201</sup>. Иллюстрации представляют Христа «срывающего» Мандрагору и помещающего Свою голову на ее обнаженное женское тело.

С точки зрения мистицизма любви такое андрогинное изображение оправдано символикой превращения влюбленных друг в друга, разработанной в толкованиях на Песнь Песней. Обнаженная женщина в «Любви земной и небесной» обозначает Софию и Природу. В качестве Небесной Софии она символизирует мистический союз Бога и Церкви, Жениха и Невесты. Св. Бернард описывает приход Жениха к Невесте/душе и их союз в следующих словах: «Она приняла его ... в ... свое сердце, и она показала того, кого она желала, не через форму, ... но через внутреннее преобразование ... не через внешность, но через воздействие; и без сомнения это было тем более изумительно, что это было внутри, а не снаружи»<sup>202</sup>.

Таким образом, этот союз представлен не как внешнее изменение, но как внутреннее преобразование. На картине Тициана образ воскресшего Христа «просвечивает» сквозь изображение обнаженной женщины. Преобразование души под влиянием благодати часто сравнивалось с отпечатком печати на воске: душа воспринимает матрицу – образ Спасителя. Такая метафора используется, например, умбрийским поэтом и мистиком Джакопоне да Тоде (1228 – 1306), который описывает стигматизацию св. Франциска Ассизского в следующих образах: «Любовь имеет способность объединения двух форм в одну. Она превратила Франциска в страдающего Христа ... Божественная любовь, высочайшая, приняла его в свои объятия

<sup>198</sup> Там же. В отношении этого отрывка Ньюман замечает, что Агриппа выбрал для характеристики Евы строки из книг Премудрости, которые использовались в период Возрождения в литургии, как относящиеся к Богородице, и тем самым он ассоциативно объединил все три персонажа, наделив Еву чертами как Софии, так и Богородицы.

<sup>199</sup> Н. Keller, *My Secret is Mine: Studies on Religion and Eros in the German Middle Ages*, Sterling, Va.: Peeters, 2000, p. 238.

<sup>200</sup> О соединении в позднесредневековом образе Христа женских и мужских характеристик смотри С. Вунум, «The Body of Christ in the Later Middle Ages: A Replay to Leo Steinberg», in *Renaissance Quarterly* 39, 1986, pp. 399 – 439.

<sup>201</sup> E.A. Matter, *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, p. 65.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 129.

вместе с Христом, ... Она размягчила его сердце, как воск для печати, и отпечатала на нем этот образ [Христа], в который он был преображен»<sup>203</sup>.

Образ «девы», таким образом, представляет собой связующее звено между изображением обнаженной женщины на картине Тициана и изображениями Меркурия в женском облике в алхимических текстах. Например, иллюстрация в «Пандоре» (1582) Иеронимуса Рейснера изображает Софию в виде женского Меркурия. Александр Руб в «Герметическом музее» комментирует изображение следующим образом: «Почитание Софии, как мистической невесты философов или «госпожи внутреннего мира», ... часто пересекается с поклонением божественной Меркурьевой воде. Меркурия называют «наша дорогая дева», поскольку он, как Дева Мария, зачинает «раствор небес» и затем разрешается им как очищенным Лаписом»<sup>204</sup>.

Иллюстрация в издании 1574 года «*Quinta essentia*» представляет Меркурия также в женском облике, как мировую душу (*anima mundi*). Тициановская обнаженная женщина (София и Природа) тоже ассоциируется с воскресшим Христом и Меркурием в женском облике. Наложение друг на друга образов Христа и Меркурия/*Lapis* является частым явлением в духовной алхимии. Например, Лапис в «*Rosarium philosophorum*» (1550) символизируется фигурой воскресшего Христа: «После моего великого страдания и пыток / Я воскрес – чистый и непорочный»<sup>205</sup>. На картине Тициана андрогинный характер образа имеет специфический брачный оттенок, ассоциируясь с мистическим браком Бога и Церкви в конце времен, а также с химической женитьбой солнца и луны.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>204</sup> Roob, *The Hermetic Museum*, p. 503.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 520.

Тициан, по-видимому, включил в изображение основных фигур в «Любви земной и небесной» астрологический смысл. Так, обнаженная женщина ассоциируется с созвездием Девы (*Virgo*) – шестым знаком зодиака, который символизируется фигурой девушки с поднятой рукой. Дева является земным знаком, расположенным к западу от созвездия Весов. Она содержит двойную звезду (*Porrina*). Дева соседствует с созвездием Водолей – одиннадцатым знаком зодиака, который связан с действием воды, со смертью и рождением, а также с обновлением жизни. Согласно римскому поэту и астрологу 1 века Маркусу Манлиусу, «добрые люди, благочестивые и справедливые рождаются в тот миг, когда Водолей выливает воду из своего сосуда»<sup>206</sup>. Водолей обычно изображается как водонос, а также как мальчик, льющий воду из кувшина.

Астрологический образ Девы имеет близкие ассоциации с такими божествами, как вавилонская богиня любви Иштар, греческая богиня любви Афродита и богиня мудрости Афина. Образ Афины в свою очередь повлиял на римские культы Минервы и богини Рима. Римляне также почитали Рею Сильвию, мать Ромула и Рема от бога Марса, тем, что основали культ весталок, хранящих священный огонь. В Византии римская Минерва приобрела черты Софии. Астрологическая Дева иногда изображалась с крыльями, сближаясь тем самым с Меркурием – вестником богов.<sup>207</sup> Наконец, важным является также то, что созвездие Девы управляется планетой Меркурий.

Христиане установили связь между астрологической Девой и Девой Марией. В ранней Церкви верующие поклонялись Богоматери, именуя ее по-гречески *Mater*

<sup>206</sup> M. Snodgrass, *Signs of the Zodiac*, London: Greenwood Press, 1997, p. 197.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 145.

*Theou Parthenos Athenaia Gorgo Epekeos*<sup>208</sup>. В свете вышесказанного можно допустить, что символика обнаженной женщины на картине Тициана включает в себя ассоциации с астрологическим знаком Девы, который является своего рода связующим образом между Венерой, Девой Марией, Софией и Меркурием. Этот образ обладает емкостью, вмещающей в себя богатые символические связи с миром классических, христианских и алхимических образов.

Далее, женщины-близнецы на картине Тициана в их уравновешенном положении относительно середины полотна, могут ассоциироваться с созвездием Весов – седьмым знаком зодиака, который управляется планетой Венера. Весы символизируют достигнутое равновесие или примирение противоположных принципов, таких как земной и небесный, телесный и духовный, эмоциональный и рациональный, активный образ жизни и созерцательный<sup>209</sup>. Этот астрологический знак связан также с богиней справедливости Астреей. Идея справедливости в христианском контексте, безусловно, ассоциируется со Страшным судом и воздаянием. К тому же созвездие Весов опосредованно связано с магическим жезлом Меркурия – кадуцеем: две переплетающиеся вокруг жезла змеи обозначают внутреннее равновесие, как необходимое условие духовного и физического здоровья. Этот знак зодиака имеет также брачные ассоциации, поскольку иногда изображается в виде ярма или коромысла – символа уз брака, объединяющих супругов. Символизм Весов раскрывается особенно полно в симметричных композициях, таких как «Древо жизни» или изображениях, связанных со знаком Близнецов<sup>210</sup>.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>210</sup> *Ibid.*

Ассоциации с астрологическим знаком Близнецов в «Любви земной и небесной» вызваны удивительной похожестью, практически идентичностью, двух женщин. Близнецы являются третьим знаком зодиака, управляемым планетой Меркурий. Одна из отличительных черт этого знака в том, что он совпадает или вплотную предшествует летнему солнцестоянию, которое обычно выпадает на 21 июня. Близнецы символизируют дуализм противоположностей, который может обостриться до конфликта или быть гармонически разрешен<sup>211</sup>. Знак Близнецов обозначался в Греции братьями Диоскурами, а также воинственными сыновьями Зевса – Аполлоном и Гераклом. Наиболее распространенным символом, однако, было изображение двух мальчиков, державшихся за руки<sup>212</sup>. В христианской традиции Близнецы изображались в виде Адама и Евы, а также другими тесно связанными друг с другом образами: Каином и Абелем, Марфой и Марией, Рахилью и Лией. Обычно партнеры, символизирующие Близнецов, слегка не равны, и одним из излюбленных изображений знака Близнецов стала супружеская пара, поскольку в браке, при телесном и духовном единстве мужа и жены, главенство мужа всегда подчеркивалось. Таким образом, символика Близнецов тесным образом связана с союзом мужа и жены, а также Христа и Церкви.

Похожесть двух женщин на картине Тициана, ассоциативно связанная со знаком Близнецов, может также свидетельствовать о двух аспектах одной идеи или одного явления. В текстах гностиков описан эпизод, который хорошо иллюстрирует этот момент. Дева Мария, объясняя подростку Иисусу слова псалма 84:11 («правда и мир облобы-

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>212</sup> *Ibid.*, pp. 107 – 12.

заяются»), рассказала Ему об эпизоде из Его детства, когда Святой Дух еще не пребывал в Нем. Однажды Мария увидела мальчика, который выглядел совершенно как Иисус. Мальчик-двойник спросил о «своем брате». Богоматерь испугалась, что незнакомец может быть опасным магическим явлением, и постаралась оградить Иисуса от двойника. Однако, Иисус, увидев мальчика, подошел и обнял его. «Он поцеловал Тебя, и Ты поцеловал Его, и вы два стали одним», Мария напомнила Сыну. Согласно комментарию на этот эпизод, мальчик-двойник Иисуса был Святым Духом<sup>213</sup>.

Подобная ситуация, поясняющая понятие двойников, описана в тексте 6 века, посвященном Успению Богоматери. В тексте говорится, что когда Мария умерла, ее душа была взята на небо. Однако после 206 дней после смерти Иисус спустился вместе с душой Богоматери, которая выглядела совершенно как живая Мария, к ее могиле. Он приказал телу матери выйти из гробницы. Когда же тело появилось, оно обняло и поцеловало собственную душу, как будто они были два брата, пришедшие из чужих земель, и затем они слились друг с другом<sup>214</sup>.

Эти истории иллюстрируют символизм Близицецов, как способный выразить идею встречи и последующего союза-слияния земного и небесного, смертного и нетленного ради создания высшей гармонии и обретения вечной жизни. В «Любви земной и небесной» этот символизм Близицецов великолепно иллюстрирует последнюю главу «*Aurora*», описывающую воскресение тринитарного существа, объединяющего

в себе в неразрывном единстве просветленную душу, дух и тело. Суммируя, можно сказать, что астрологические мотивы «Любви земной и небесной», связанные со знаками Девы, Весов, Водолея и Близнецов, являются связующим элементом между разными контекстами рассмотрения картины, такими как христианский, алхимический и гуманистический.

### Литература

*Abraham, L.* A Dictionary of Alchemical Imagery, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998.

*Augustine, St.* Concerning the City of God Against the Pagans, New York, 1977.

*Aurora Consurgens.* A Document Attributed to Thomas Aquinas on the Problem of Opposites in Alchemy. Marie-Louise von Franz (ed.), Hull, R. et al. (eds.), New York: Pantheon Books, 1966.

*Baldwin, R.* 'Marriage as a Sacramental Reflection of the Passion: The Mirror in Jan van Eyck's Arnolfini Wedding', in *Oud Holland*, 84, 1969.

*Baskins, C.* "La Festa di Susanna": Virtue on Trial in Renaissance Sacred Drama and Painted Wedding Chests' in *Art History*, vol. 14, no. 3, Sep., 1991.

*Bernard, St.* On the Song of Songs, in *The Works of Bernard of Clairvaux*. 4 vols, Walsh, K. et al. (trans.), Kalamazoo, Mich.: Cistercian Publications, 1971-80.

*Bestiary.* Being an English Version of the Bodleian Library Oxford, M.S. Bodley 764. With All the Original Miniatures reproduced in facsimile, R. Barber (trans.), Woodbridge: The Boydell Press, 1993.

*Bjelajac, D.* Washington Allston, Secret Society, and the Alchemy of Anglo-American Painting, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

*Blakeney, R.* Language of the Self in Titian's Sacred and Profane Love, Ann Arbor, Mich.: UMI Dissertation Services, 1987. Thesis.

*Boucher, F.* 20000 Years of Fashion: The history of costume and personal adornment, New York: H.N. Abrams, 1967.

<sup>213</sup> N.J. Perella, *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretive History of Kiss Symbolism and Related Religio-Erotic Themes*, Berkeley: University of California Press, 1969, pp. 22 – 3.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 23.

- Bousset, W.* Hauptprobleme der Gnosis. (Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments, X.), Göttingen, 1907.
- Bulgakov, S.* Sophia, The Wisdom of God: An Outline of Sophiology, New York: Lindisfarne Press, 1993.
- Bynum, C.* 'The Body of Christ in the Later Middle Ages: A Replay to Leo Steinberg', in *Renaissance Quarterly* 39, 1986, pp. 399 – 439.
- Chevalier, J.* A Dictionary of Symbols, trans. Buchanan-Brown J. Oxford, UK: Blackwell, 1994.
- Falkenburg, RL.* Joachim Patinir: Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1988.
- Freyhan, R.* 'The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948.
- Friedlaender, W.* 'La Tintura delle Rose (Sacred and Profane Love) by Titian', *Art Bulletin*, XX, 1938.
- Frye, R.* Milton's Imagery and the Visual Arts: Iconographic Tradition in the Epic Poems, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1978.
- Goffen, R.* 'Sex, Space, and Social History', in Titian's "Venus of Urbino", Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Goffen, R.* 'Titian's Sacred and Profane Love: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture', in *Titian 500*, J. Manca (ed.), Washington, 1992.
- Grant, M.* The Emperor Constantine, London: Weidenfeld and Nicolson, 1993.
- Gregory of Nyssa, St.* Commentary on the Song of songs, McCambley, C. (trans.), Brookline, Mass.: Hellenic College Press, 1987.
- Hamburger, J. St.* John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2002.
- Hope, C.* Titian, London: Routledge, 1980.
- Joost-Gaugier, C.* Raphael's Stanza della Segnatura. Meaning and Invention, New York: Cambridge University Press, 2002.
- Keller, H.* My Secret is Mine: Studies on Religion and Eros in the German Middle Ages, Sterling, Va.: Peeters, 2000.
- Lawner, L.* Lives of the Courtesans: Portraits of the Renaissance, New York: Rizzoli, 1987.
- Logan, O.* Culture and Society in Venice 1470 – 1790: The Renaissance and its Heritage, London: Batsford, 1972.
- Lukken, G.* Original Sin in the Roman Liturgy: Research into the Theology of Original Sin in the Roman Sacramentaria and the Early Baptismal Liturgy, Leiden: Brill, 1973.
- Maier, M.* Atalanta Fugiens. Sources of an Alchemical Book of Emblems, H. de Jong (ed.), Leiden: E.J. Brill, 1969.
- Matter, E.A.* The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- Newman, B.* God and the Goddesses: Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2002.
- Oberman, H.* Forerunners of the Reformation: The Shape of Late Medieval Thought, illustrated by key documents, P. Nyhus (trans.), New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966.
- Panofsky, E.* Studies in Iconology Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, New York: Oxford Univ. Press, 1939.
- Perella, NJ.* The Kiss Sacred and Profane: An Interpretive History of Kiss Symbolism and Related Religio-Erotic Themes, Berkeley: University of California Press, 1969.
- Rice, E.* The Renaissance Idea of Wisdom, Cambridge: Harvard University Press, 1958.
- Roberts, G.* The Mirror of Alchemy: Alchemical Ideas and Images in Manuscripts and Books from Antiquity to the Seventeenth Century. London: British Library, 1994.
- Roob, A.* The Hermetic Museum: Alchemy & Mysticism, Köln: Taschen, 2001.
- Rosand, D.* 'So-and-So Reclining on Her Couch', in Titian's "Venus of Urbino", Goffen,



R. (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 37-62.

*Russell, H.* et al., *Eva / Ave. Women in Renaissance and Baroque Prints*, exh. cat., National Gallery of Art, Washington and New York, 1990.

*Rzepinska, M.* 'Tenebrism in Baroque Painting and Its Ideological Background', in *Artibus et Historiae*, v. 13, 1986, pp. 91 – 11.

*Schiller, G.* *Iconography of Christian Art*, v.1, 2. Seligman, J. (trans.), Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1971.

*Settis, S.* *Giorgione's Tempest: Interpreting the Hidden Subject*, E. Bianchini (trans.), Cambridge: Polity, 1990.

*Snodgrass, M.* *Signs of the Zodiac*, London: Greenwood Press, 1997.

*Stedman Sheard, W.* 'Antonio Lombardo's Reliefs for Alfonso d'Este's Studio di Marmi: Their Significance and Impact on Titian', in *Titian 500, Studies in the History of Art*, J. Manca (ed.), Washington: University Press of New England v. 45, 1993.

*Stevenson, J.* 'Constantine, St Aldhelm and the Loathly Lady', in *Constantine: History, Historiography and Legend*, Lieu, S. et al. (eds.), London: Lieu and Dominic Montserrat, 1998.

*Warner, M.* *Alone of All her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, New York: Alfred A. Knopf, 1976.

*Weatherby, H.* *Mirrors of Celestial Grace: Patristic Theology in Spenser's Allegory*, Toronto, 1994.

*Wechsler, J.G.* 'A Change in the Iconography of the Song of Songs in 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> Century Latin Bibles', in *Texts and Responses. Studies Presented to Nahum N. Glatzer on the Occasion of his Seventieth Birthday by his Students*. Fishbane MA. (eds.), Leiden, 1975, pp. 79-87.

*Weiss, R.* 'The medieval medallions of Constantine and Heraclius', in *Numismatic Chronicle III*, 1963 (published 1965).

*Wethey, H.* *The Paintings of Titian. v.3 The Mythological and Historical Paintings*, London: Phaidon, c 1969 – 75.

*Williamson, J.* *The Oak King, the Holly King, and the Unicorn*, New York, 1986.

*Wind, E.* *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London: Faber and Faber Limited, 1968.

*Wood, C.* *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.